Des Urheberrecht der Tonkunst

Heinrich Maria Schuster

Das

Urheberrecht der Tonkunst

in

Oesterreich, Deutschland und andern europäischen Staaten

mit Einschluss der allgemeinen Urheberrechtslehren

historisch und dogmatisch

dargestellt

von

Dr. Heinrich M. Schuster,
o. ö. Professor an der k. k. deutschen Universität Prag.

München.
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck).
1891.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Vorrede.

Schon seit dem Knabenalter pflegt der Unterzeichnete aufs Eifrigste die von ihm fachmännisch erlernte Tonkunst, durch mehrere Jahre war er für sie praktisch als Vorstandsmitglied des Wiener akademischen Wagnervereines tätig, und ist es noch heute theoretisch als musikalischer Schriftsteller. Es musste daher für ihn einen besondern Reiz haben, seine tonkünstlerischen und seine rechtswissenschaftlichen Kenntnisse für einander zu der vorliegenden vereint juristisch-musikalischen Abhandlung zu verwerten, und er durfte sich dies um so eher erlauben, als es bisher nur zwei Werke gibt, die das Urheberrecht der Tonkunst als besondern Gegenstand behandeln, das bereits 1864 erschienene und auf noch ältern musikalischen und juristischen Standpunkten stehende „musikalische Autorrecht" von Dr. Joh. Vesque v. Püttlingen [1]) und die kurz vor Vollendung dieser Arbeit veröffentlichte kleine Schrift: „Das musikalische Urheberrecht" von Joseph Bauer, Leipzig 1890, die aber, offenbar absichtlich, sehr kurz gefasst ist, und nicht immer genügend auf das eigentlich musikalische Urheberrecht eingeht.

[1]) Uebrigens hat J. Vesque Anspruch auf ein bleibendes Andenken, sowol als Jurist, wie als Musiker und Musikmaecen, insbesondere auch durch seine Beteiligung an den oesterreichischen Codificationsarbeiten für Urheberrecht siehe die zum Schluss der Vorrede erwähnte erste Abhandlung und „Vesque v. Püttlingen, Joh. (J. Hoven, sein Componistenname) Lebensskizze aus Briefen und Tagebuchblättern zusammengestellt", Wien 1887.

Gerade für dieses fand daher der Gefertigte ein ganz neu zu bestellendes Arbeitsfeld vor, die gesamte juristische Untersuchung musste auf einer genaueren und eingehenderen Feststellung der musikalischen Grundlagen, als in jenen Lehrbüchern und in andern Arbeiten aufgebaut werden, und schon deshalb auch juristisch neue Ergebnisse liefern. Hingegen war es schwieriger, für die allgemeinen (nämlich für die der Tonkunst mit der Litteratur und den andern Künsten gemeinsamen) Urheberrechtslehren Neues zu leisten, nachdem diese Lehren in den zahlreichen, zumal in den deutschen Lehrbüchern des allgemeinen Urheberrechtes schon wiederholt mit grosser Ausführlichkeit und Gründlichkeit behandelt worden sind. Zum Urheberrecht der Tonkunst gehören aber auch diese nicht bloss tonkünstlerischen Urheberrechtsverhältnisse, sie müssen daher in einer vollständigen Darstellung des Ersteren auch enthalten sein, der Verfasser war somit darauf bedacht, nicht nur durch den Inhalt, sondern auch durch den Gegenstand der Darstellung seiner Abhandlung einen neuartigen Charakter zu geben, nämlich erstens durch Einbeziehung sämtlicher europäischer Urheberrechte (mit Ausnahme der balkan- und des finnländischen), die seit den sie berücksichtigenden Werken von Wächter (Verlagsrecht), Harum, Klostermann u. a. vielfach sich verändert haben, zweitens durch ein genaueres Eingehen auf die geschichtliche Entwickelung im Einzelnen, beides natürlicherweise auch für das rein musikalische Urheberrecht. Ersteres konnte allerdings nicht in einer Behandlung jedes einzelnen europäischen Urheberrechtes ex professo bestehen, sondern nur in der Beleuchtung der verschiedenen, zumal der national eigenartigen Urheberrechtsideen, dem Nachweis ihrer Verwirklichung in den Rechten verschiedener Staaten und ausserdem in einer möglichst systematischen Vergleichung dieser Rechte, jedoch so, dass nicht nur der allgemeine Charakter jedes positiven Urheberrechtes, sondern auch seine einzelnen Normen und ihre juristische Bedeutung dargestellt werden. Dabei sind aber das oesterreichische und das deutsche Recht nicht nur

wie billig, in den Vordergrund gestellt und als Hauptthema, sondern auch meistens gemeinsam behandelt worden, sowol wegen der Einheit ihres Gegenstandes, d. i. der deutschen Tonkunst, ihres Verlags- und Aufführungswesens, als auch wegen der Übereinstimmung der künstlerischen und rechtlichen Grundanschauung, wodurch beide Rechte trotz mancher Verschiedenheit im Einzelnen dem Auslande noch immer als Ausdruck einer- und derselben nationalen Auffassung gegenüberstehen.

Natürlich musste für die fremden Rechte die ausländische Litteratur auch benützt werden, soweit die Sprachkenntnisse[1]) des Unterzeichneten dies, und seine pecuniären Mittel die Anschaffung gestatteten, welch Letztere notwendig war, da solche ausländische Werke auf unsern öffentlichen Bibliotheken fast gänzlich fehlen, er musste sich somit begnügen, die Litteratur Frankreichs, Italiens und Englands durch wenigstens ein Hauptwerk vertreten zu lassen, leider kam ihm das kürzlich erschienene italienische von Rosmini erst zum Schlusse der Arbeit und der Commentar des belgischen Urheberrechtes von Benoidt und Descamps trotz lange vorher erfolgter Bestellung erst nach deren Vollendung zu, so dass er ihn kaum mehr benützen konnte. Aber auch die Sammlungen der deutschen reichsgerichtlichen Erkenntnisse sind wenigstens hier in Prag sehr spärlich vorhanden, so dass Unterzeichneter für die neueren derartigen Entscheidungen hauptsächlich auf die von ihm gehaltene Zeitschrift „Le droit d'auteur“ angewiesen war.

Die grösste Schwierigkeit bestand aber darin, dass seit dem Beginn der Arbeit um die Mitte der 80er Jahre nicht weniger als fünf neue interne Urhebergesetze, das schweizerische, ungarische, belgische, portugiesische und russische erschienen sind,

---

[1]) Deshalb wurden auch die in italienischer, französischer und englischer Sprache abgefassten Originalgesetzestexte in dieser Originalfassung zu Grunde gelegt und auch bei den niederländischen und skandinavischen Texten das Original soweit zu Rate gezogen, als dies die allgemein germanisch-linguistischen Kenntnisse des Verfassers ermöglichten. Das ungarische Gesetz ist vornehmlich nach der officiellen deutschen Ausgabe benützt.

ferner Novellen zu den bisherigen Gesetzen, die Berner Convention und andere Verträge; es musste daher der Aufsatz vielfach wieder von vorn angefangen oder ergänzt werden. Ausserdem fand inzwischen die Berufung und Uebersiedlung des Verfassers nach Prag statt. Der Unterzeichnete darf somit wol für manche formelle Mängel eine nachsichtige Beurteilung in Anspruch nehmen, insbesondere dafür, dass manches erst in den Nachträgen seinen Platz finden konnte.

Die S. 44 und 50 angekündigten Abhandlungen erscheinen seit Juni in den Wiener „juristischen Blättern" und in der „allg. oest. Gerichtszeitung" unter den Titeln: „Die Entstehung des Urheberrechtspatentes von 1846", beziehungsweise „Das Wesen des Urheberrechtes". Von beiden werden Separatabdrücke veranstaltet.

Prag-Weinberge, Juli 1891.

Dr. Heinrich Schuster.

Inhaltsverzeichnis.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Verzeichnis der wichtigsten Citate.

Ambros, Aug. Wilh. Geschichte der Musik. Leipzig, 1861—1868.

Annuaire de legislation étrangère, publié par la société de legislation comparée neuviéme année (1880).

Batz, C. W. Beiträge zur Beurteilung des gegenwärtigen Zustandes der Autorrechtspflege innerhalb des deutschen Reiches oder Rich. Wagner und seine Rechtsnachfolger vor den königl. sächsischen Gerichten. Privatmitteilungen. Leipzig 1885.

Bauer, Joseph, Das musikalische Urheberrecht, nebst der internationalen Berner Litterarconvention vom 9. September 1889 (sic!) etc. Leipzig, 1880.

Becker, C. F., Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts etc. Zweite Ausgabe. Leipzig 1855 (darnach sind die alten Tonwerke in Abschnitt II citirt).

Constant, Charles, Code général des droites d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques etc. Paris 1888.

Curtis, George Ticknor, A treatise on the law of copyright. London 1847.

Dambach, Otto, Die Gesetzgebung des norddeutschen Bundes, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramat. Werken. Berlin, 1871.

Dambach, O. H. Fünfzig Gutachten über Nachdruck und Nachbildung erstattet von dem königl. preuss. litter. Sachverständigenverein. Berlin, 1891.

Dambach, L. V. Der deutsch-französische Litterarvertrag vom 19. April 1883. Berlin 1883.

Daude, P. Lehrbuch des deutschen, litterar., künstler. und gewerblichen Urheberrechtes. Stuttgart 1888.

Droit d'auteur, le, organe officiel du bureau de l'union internationale pour la protection des œuvres litteraires et artistiques paraissant à Berne le 15 de chaque mois.

Eisenlohr, Ch. F. M., Sammlung der Gesetze und internationalen Verträge zum Schutze des litterarisch-artistischen Eigentumes in Deutschland-Frankreich und England. Heidelberg, 1856.

Endemann, W., Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikal. Compositionen und dramat. Werken. Berlin, 1871.

Fliniaux, Ch., La proprieté industrielle et la propriété litteraire et artistique en France et à l'étranger. Paris, 1879.

Franz, Robert, offener Brief an Eduard Hanslick, über Bearbeitungen älterer Tonwerke. Leipzig, 1871.

Gathy, A., Musikalisches Conversationslexikon. Ausgabe in einem Bande, Leipzig, Hamburg und Itzehoe, 1835.

Harum, Peter, Die gegenwärtige österreichische Pressgesetzgebung. Systematische Darstellung und Erläuterung der gesetzlichen Bestimmungen über das Autor-

recht und der Presspolizeigesetzgebung mit einer einleitenden Abhandlung über das Autorrecht im Allgemeinen. Wien, 1857.

Hedeler, Gesetze über das Urheberrecht im In- und Ausland nebst den internationalen Litteraturverträgen, und den Bestimmungen über das Verlagsrecht. Leipzig, G. Hedeler.

Hellmann, Frdr. Lehrbuch des deutschen Civilprozessrechtes. München 1885.

Jahn, Otto, W. A. Mozart, 2. Aufl. Leipzig 1867.

Jolly, Die Lehre vom Nachdruck. Heidelberg, 1852.

Klostermann, R. I. Das geistige Eigentum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen. Berlin, 1871.

Klostermann, R. II. Das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken, Abbildungen, Compositionen, Photographien, Mustern und Modellen. Berlin, 1876.

Kohler, J., Das Autorrecht, eine civilistische Abhandlung, zugleich ein Beitrag zur Lehre vom Eigentum, vom Miteigentum, vom Rechtsgeschäfte und vom Individualrecht. Jena, 1880.

Kramer, Die Rechte der Schriftsteller und Verleger. Heidelberg, 1827.

L. V. Deutsch-französischer Litterarvertrag s. Dambach.

Lowndes, J., An historical sketch of the law of copyrigth. London 1842. 2 éd.

Mandry, Gustav. Das Urheberrecht an litterar. Erzeugnissen und Werken der Kunst. Ein Commentar zu dem königl. bayerischen Gesetze vom 28. Juni 1865. Erlangen 1867.

Meili, F., Die internationalen Unionen über das Recht der Weltverkehrsanstalten und des geistigen Eigentums. Leipzig, 1889.

Nissen, G. N. v., Biographie W. A. Mozarts. Leipzig, 1828.

Orelli, Alois v. Das schweizerische Bundesgesetz, betreffend das Urheberrecht etc. Zürich 1884.

Orelli. II. Das Verhältnis der Berner Litterarconvention von 1886 zum Bundesgesetz, betr. Urheberrecht v. J. 1882 etc. Separatabdruck aus den Verhandlungen des Schweizer Juristenvereins 1890.

Pat. Das kaiserl. österr. Patent vom 19. Oktober 1846, Justizgesetzsammlung Nr. 992 zum Schutze des litterar. und artist. Eigentumes gegen unbefugte Veröffentlichung, Nachdruck und Nachbildung.

Pl., Plenarbeschlüsse und Entscheidungen des obersten Gerichtshofes, veröffentlicht von Dr. R. Nowak. Wien, 1879 ff.

Pohl, C. F. Joseph Haydn. Berlin 1875 ff.

Pouillet, E. Traité théorique de pratique de la propriété littéraire, et artistique et du droit de representation. Paris, 1879.

Pütter, Joh. Stephan. Der Büchernachdruck nach ächten Grundsätzen des Rechtes geprüft. Göttingen, 1774.

Renouard, A. Ch. Traité de droits d'auteurs. Paris 1838, 1839.

Rosmini, Enrico, Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore, Milano 1890.

Sammlung der strafgerichtlichen Entscheidungen des obersten Gerichtshofes, herausgegeben v. Aussch. d. Ver. zur Uebung gerichtl. Beredsamkeit. Wien, 1866.

Schneider, K. E. Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. Leipzig 1863, 1864.

Schopf, F. J. Das Schutzgesetz gegen Nachdruck und Nachbildung etc. Prag und Leitmeritz 1848.

Schürmann, A. I. Organisation und Rechtsgewohnheiten des deutschen Buchhandels. Halle a. S. 1880.

Schürmann, A. II. Die Rechtsverhältnisse der Autoren und Verleger sachlich-historisch. Halle a. S. 1889.

Slater, J. H. The law relating to copyright and trade marks. London 1884.

Spitta, Phil. J. S. Bach. Leipzig, 1873.

Spohr, L. Selbstbiographie.

Thayer, A. v. L. v. Beethovens Leben. Berlin 1872.

Thomas, Chr., Prakt. Beiträge zur Geschichte der Musik. Leipzig, 1778.

Vesque-Püttlingen Joh. v. Das musikalische Autorrecht, eine juristisch-musikalische Abhandlung. Wien 1864.
Volkmann, A. W. Zusammenstellung der gesetzlichen Bestimmungen über das Urheber- und Verlagsrecht. Aus den Bundesbeschlüssen, den deutschen Territorialgesetzgebungen und den französischen und englischen Gesetzen im Auftrag des Börsenvereins der deutschen Buchhändler bearbeitet. Leipzig, 1855.
Wächter, Oskar. Das Verlagsrecht mit Einschluss der Lehren von dem Verlagsvertrag und Nachdruck nach den geltenden deutschen und internationalen Rechten systematisch dargestellt. Stuttgart 1857.
Wächter, Oskar. Das Autorrecht nach dem gemeinen deutschen Recht, systematisch dargestellt. Stuttgart 1875.

I.

Die Stellung der Tonkunst im Urheberrecht.

Das Wesen der Musik steht bekanntlich in sehr entschiedenem Gegensatz zum Wesen jener bildenden Künste, die das Urheberrecht schützt, Zeichnung, Malerei und Plastik, und teilweise auch zum Wesen der Litteratur. Alle diese Künste, wie auch die Litteratur, können gegenständliche Vorstellungen der Aussenwelt wiedergeben, die Musik vermag dies nicht, sondern nur Regungen der Innenwelt, Empfindungen zu offenbaren, sie ist wie Mimik, Tanz und Baukunst keine darstellende, sondern eine ausdrückende Kunst. Aber auch die Litteratur vermag (wenngleich ebenso, wie gegenständliche Vorstellungen nur abstract) das Innenleben, die Empfindung ausdrücken, und selbst, wenn dies anders wäre, für das Recht, als welches eine äussere Ordnung ist, entscheidet nicht das Wesen, sondern die äussere Erscheinung, besonders für das Urheberrecht, welches ja nur das Hervorrufen der äussern Erscheinung betrifft. In der äussern Erscheinung stehen aber Litteratur und Tonkunst gemeinsam als „redende" Künste den „bildenden" Künsten gegenüber, denn das Allgemeine der äussern Erscheinung, die Art der sinnlichen Wahrnehmbarkeit ist Beiden gemeinsam, Beide sind unmittelbar durch Laute, mittelbar durch Schriftzeichen erkennbar, sind hörbar und lesbar, daher handelt es sich selbst bei der reinen d. h. instrumentalen Musik urheberrechtlich in der Hauptsache um dasselbe, wie bei der trockensten unmusikalischesten Prosalitteratur, um hörbare und sichtbare Darstellung. Letztere haben Litteratur und Musik miteinander gemeinsam, aber nicht mit den bildenden Künsten. Denn für diese ist die sichtbare Darstellung die

[1]) Oder „den Willen" vgl. Schopenhauer I 3, S. 304 f. § 52 II 3, cap. 39 S. 514.

Nachbildung des Kunstwerkes selbst, für Litteratur und Musik ist die sichtbare Darstellung, die Schrift, nur eine Andeutung durch Zeichen, welche also sowohl die imaginäre als auch die wirkliche Wiederholung bloss vermitteln. Somit kommt es für das malerisch-plastische Urheberrecht stets auf die dem Auge wahrnehmbare Übereinstimmung des sichtbar Dargestellten mit dem Original an, dagegen im litterarisch-musikalischen Urheberrecht ist es gleichgiltig, ob die Nachbildung in sichtbarer Form (also in Buchstaben- oder Notenschrift) mit denselben sichtbaren Zeichen geschieht, wie die als Original benützte Darstellung, wenn nur die andern Zeichen dasselbe bedeuten, wie die des Originales.

Rechtswissenschaft und Gesetzgebung müssen daher Litteratur und Tonkunst zu einander, und den bildenden Künsten gegenüber stellen,[1]) es folgt aus jener Gleichartigkeit der äussern unmittelbaren und mittelbaren Erscheinung die Forderung einer Gleichartigkeit, ja sogar einer sehr weit gehenden Einheit des litterarischen mit dem musikalischen Urheberrecht. Möglich wäre zwar eine vollständige Sonderung beider Urheberrechte, aber zum mindesten so unangemessen, wie es etwa eine Sonderung zwischen poetischem und prosaischem Urheberrecht wäre. Denn jene Einheit der äussern Erscheinung beruht bei Litteratur und Musik auf sehr weitgehender Verwandtschaft zwischen Wort und Ton, zwischen beiden scheint nämlich nur ein gradueller Unterschied zu herrschen, sobald man sich die Stufenleiter: ungebundene Rede, gebundene Rede, Gesang, reine Musik, denkt,[2])

[1]) Vollständig ist dieser Grundsatz bisher nur selten durchgeführt, so im deutschen Reich, wo es neben dem besondern Gesetz für bildende Künste vom 9. Jan 1876 auch ein besonderes für Photographien vom 10. Jan. desselben Jahres giebt, dann in England, wo erst das Gesetz aus dem 8. Jahr Georgs II einen Schutz für bildende Kunst gewährte, vgl. Constant. S. 183 f., in der dänischen (durch ein späteres Gesetz von 1864, nachdem das ältere von 1857 keinen Schutz für bildende Kunst enthalten hatte), in der schwedischen und norwegischen Gesetzgebung. In Schweden gilt für bildende Kunst ein besonderes Gesetz vom 3. Mai 1867 und in Norwegen ein solches von 1877 für bildende Kunst und noch eines von demselben Datum (12. Mai) für Photographien. Bekanntlich war auch im norddeutschen Bund ursprünglich ein einziges Gesetz für redende und bildende Künste beabsichtigt, bis in zweiter Beratung die Resolution gefasst, und in dritter Beratung unverändert angenommen wurde, die verbündeten Regierungen um Vorlage eines Gesetzes für den nächsten Reichstag zu ersuchen, welches den Abschn. 5 des ursprünglich vorliegenden Gesetzes selbständig und derart regelt, dass dabei zugleich die berechtigten Interessen der Kunstindustrie entsprechende Berücksichtigung finden. Stenogr. Ber. I. 1141.

[2]) Dies mag damit zusammenhängen, dass, wie die Tonkunst, so auch die

was beim Übergang von Prosa in Verse in manchem Shakespeare'schen Drama recht deutlich wird, und beim Übergang von gesprochenen Versen zum Gesang, so zum Schluss von „Wallensteins Lager", endlich aber auch beim Übergang vom Gesang zur wortlosen Instrumentalmusik, so in Nach- und Zwischenspielen von Gesangsstücken, dann insbesondere, wenn für gewisse feierliche Momente gänzlich an Stelle des Gesanges ein Instrumentalstück tritt, wie in Frankreich bei Hochämtern an Stelle des Benedictus zur Wandlung ein Orgelinterludium.

Dennoch ist aber auf dieser Stufenleiter eine neue äussere Erscheinung eingetreten, der Ton, welcher von der bisherigen Erscheinung, der Sprache, in der Qualität, nicht bloss im Grad, ebenso verschieden ist, wie das ihr zu Grunde liegende Wesen, die Empfindung (der Wille), von dem der Sprache zu Grunde liegenden, dem Begriff (Intellect). Sofort entstehen daher für das Urheberrecht neue Fragen: 1) Ob diese neue Erscheinung, der Ton, zugleich mit der andern, dem Text reproducirt werden darf, wenn nicht beide von demselben Urheber herrühren, und welchem von beiden Urhebern dies ohne Zustimmung des andern erlaubt sein soll, die Frage nach dem urheberrechtlichen Verhältnis zwischen Text und Musik; 2) nachdem die Möglichkeit besteht, ein Tonwerk auf mehrerlei Arten für das Gehör zu reproduciren, insbesondere durch verschiedene Tonwerkzeuge, und auf demselben Tonwerkzeug auf mehrerlei Arten zu reproduciren, ob die Reproduction auch für und durch andere Tonwerkzeuge oder veränderte Anpassung, also die Reproduction in veränderter Einrichtung vorbehalten oder freigegeben werden soll; 3) vermöge des Vorhandenseins nicht bloss von aufeinanderfolgenden Teilen, wie in der Litteratur, sondern von gleichzeitigen, den harmonischen Teilen oder Stimmen, ob eine teilweise Reproduction nach einzelnen Stimmen vorbehalten sein soll, was indess nicht zu besonderen Bestimmungen Anlass gibt.

Die eigentlichen neuen Aufgaben des musikalischen Urheberrechtes bilden also die beiden erstgenannten Möglichkeiten, Vereinigung von Text und Musik, sowie Übertragung auf andere Tonerzeugungsmittel, sie sind dem litterarischen Urheberrecht fremd, dagegen fällt hier das Problem des Übersetzungsrechtes weg, in jenen zwei anderen Problemen liegt aber schon ein selbständiges, d. h. nicht

Sprache, wenngleich abstract, Empfindungen wahrnehmbar machen kann, ohne sie als äussere Zustände des Menschen darstellen zu müssen, man denke z. B. an Goethes Gedicht „Freudvoll und leidvoll".

bloss in der Anwendung des litterarischen Urheberrechtes auf Musik bestehendes musikalisches Urheberrecht begründet. Die übrigen Fragen sind allerdings bei Tonwerken dieselben, wie bei litterarischen Werken, es sind daher dieselben Sätze anzuwenden, wie im litterarischen Urheberrecht. Aber diese Anwendung der schon im litterarischen Urheberrecht enthaltenen Sätze muss hier auf andere Art stattfinden, als dort, ein Beispiel gibt schon das der Tonkunst eigentümliche, oben erwähnte harmonische Verhältnis der Stimmen, aber auch sonst müssen die gemeinsamen Sätze des litterarisch-musikalischen Urheberrechtes auf die Musik in anderer Weise angewandt werden, als auf die Litteratur. Während nämlich bei litterarischen Werken der Stoff nicht sowohl aus dem Sinnlich-Wahrnehmbaren, den Worten, besteht, sondern aus dem Abstracten, den Gedanken und Begriffen, welchen Worte nur zur Bezeichnung dienen, bilden den Stoff der Tonkunst die sinnlich wahrnehmbaren Eindrücke, die Töne selbst; in der Litteratur ist ferner das Gewirkte oder das litterarische Werk selbst ebenfalls nur ein Abstractes, ein begriffliches Verhältnis dieser Gedanken und Begriffe zueinander, hingegen das musikalische oder Tonwerk ist ein sinnlich wahrnehmbares Verhältnis der Töne zueinander, und ebenso verhält es sich mit dem Wirkenden.

Nämlich in der Literatur werden ja jene Abstractionen und ihr Verhältnis zueinander durch die abstrahierende Tätigkeit des Geistes geschaffen, diese Tätigkeit ist das Wirkende, welches eben als solches, d. h. als Entsinnlichendes nicht auf das sinnlich wahrnehmbare Material, die Worte, als reale Kraft wirken kann, die die sinnlich wahrnehmbare Beschaffenheit des genannten Materials und seiner Verhältnisse nach der Eigenart des einzelnen Falles bestimmen, und somit in dieser Eigenart sich sinnlich wahrnehmbar zeigen würde; [1]) es können dieselben Gedanken und Gedankenreihen, d. h. es kann ein und dasselbe litterarische Werk auf verschiedene sinnlich wahrnehmbare Weise, d. h. mit verschiedenen Worten, ja in verschiedenen Sprachen wiedergegeben werden, auch, wo Empfindungen ausgedrückt werden, weil diese nicht unmittelbar, sondern erst durch Vermittelung der Abstraction ihren Ausdruck finden. In der Tonkunst dagegen gelangen Empfindungen unmittelbar zum Ausdruck, daher steht hier die Empfindung im Verhältnis einer realen Kraft zu ihrem sinnlich wahrnehmbaren Material, den Tönen, kann auf sie gestaltend einwirken,

[1]) Denn die vielfach durch Laute malende Bestrebung der Wortbildung kommt hier nicht in Betracht.

und sich somit in dieser sinnlich wahrnehmbaren Gestalt in ihrer Eigenart ausdrücken, daher kann dieselbe concrete Empfindung (was nicht mit Empfindung derselben Art zu verwechseln ist) nicht mit verschiedenen, sondern nur mit denselben Tonverhältnissen wiedergegeben werden.

Das Wesen und die Identität des litterarischen Werkes ist also (soweit das streng litterarische betrachtet wird, von welchem Betracht allerdings bei poetischen und selbst bei prosaischen Werken weitgehende Ausnahmen bestehen[1]) von der Identität der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung völlig unabhängig, das Wesen und die Identität des musikalischen Werkes besteht in der Identität der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung. Die Folge davon ist, dass im litterarischen Urheberrecht Gebote, Verbote, Rechte und Pflichten nicht sowohl die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung, die Worte betreffen, als vielmehr den geistigen Gehalt, hingegen im musikalischen Urheberrecht ist niemals der Gehalt des Stückes ohne die sinnliche Erscheinung Gegenstand des Urheberrechtes, sondern nur die sinnliche Erscheinung selbst, und das hat das musikalische Urheberrecht wieder mit dem Urheberrecht der bildenden Künste gemeinsam, weil auch im bildenden Kunstwerk die Identität in der Identität der sinnlichen Erscheinung, nicht des blossen abstracten Geistes oder Gehaltes besteht.

Die sinnliche Erscheinung des Tonwerkes besteht aber aus folgenden Factoren. Der erste ist der Tonsatz, dies sind nicht die einzelnen Töne nach absoluter Tonhöhe und Dauer, sondern die Verhältnisse der Töne zueinander in beiden Beziehungen, die tonischen und rhythmischen Verhältnisse, und von den ersteren wieder sowohl die der gleichzeitigen als auch die der aufeinanderfolgenden Töne, die harmonischen und die melodischen Verhältnisse. Zweitens kommt die Klangart (oder Klangfarbe), bedingt durch das Tonwerkzeug und die Anpassung des Tonsatzes daran. Drittens die Klangstärke oder Dynamik. Viertens das Zeitmass der Bewegung.

Von diesen vier sinnlich wahrnehmbaren Bestandteilen ist nun der wesentlichste der Tonsatz, er ist das eigentlich Gewirkte, d. h.

[1]) Weil eben in der Poesie die einzelnen Gedanken anstatt der Grundgedanken und der rhythmischen Elemente des Verses so wesentlich sein können, dass nicht nur im Vergleich mit Prosa, sondern auch mit andern Dichtungen von denselben Grundgedanken vermöge jener besondern Gedanken und ihres Verhältnisses, sowie vermöge der Verse eine neue Schöpfung im litterarischen Sinn verstanden sein kann, daher bildet möglicherweise auch urheberrechtlich eine solche trotz der Übereinstimmung der Grundgedanken mit älteren Werken etwas Neues.

die eigentliche Gestaltung des Tonmaterials selbst, indem nur er eine feste Ordnung, Gestaltung und Begrenzung des Tonmaterials bildet, die nicht nur concret als wesentlichste Sinneswahrnehmung bei einem Tonstück empfunden wird, sondern auch abstract als eine Reihe von bestimmten Verhältnissen sich nachweisen lässt, nämlich von Schwingungszahlen und Zeitdauerzahlen der Töne, (nebenbei gesagt die einzige concrete Wahrnehmung von Zahlenverhältnissen ohne Wahrnehmung derselben an körperlichen Objecten) und daher als dasjenige, was die Identität des Tonstückes ausmacht, und ebenso ist es die gestaltende Kraft in ihrer Eigenart, deren Walten sich in ihm darstellt, die Empfindung selbst in ihrer Qualität; die übrigen Bestandteile sind nur Accidenzien subjectiv der Empfindungsäusserung, objectiv des Geäusserten, und bieten nur in Verbindung mit einem bestimmten Tonsatz, als Verhältnisse von diesem in Klangfarbe, Zeitmass und Stärke wirkliche Sinneswahrnehmungen und einen individuellen Charakter. Klangart, Zeitmass und Klangstärke können daher nur in Bezug auf einen bestimmten Tonsatz Gegenstand des Urheberrechtes sein, hingegen kann der Tonsatz für sich allein Gegenstand des Urheberrechtes sein.

Aber nicht nur die bisherigen Erwägungen verlangen teils ein besonderes musikalisches Urheberrecht, teils eine besondere Anwendung des der Literatur und Musik gemeinsamen Urheberrechtes, sondern auch wirtschaftliche und andere Gründe, welche jedoch nicht unter einem allgemeinen Gesichtspunkt behandelt werden können, nur soviel sei bemerkt, dass solche Gründe z. B. die industrielle Verschiedenheit in der schriftlichen Vervielfältigung (Stich bei Musikalien, Druck bei litterarischen Werken) die ältere Wissenschaft und Gesetzgebung teilweise zu einer unrichtigen Zusammenstellung mit Werken der bildenden Kunst veranlasst haben, was uns der folgende Abschnitt näher zeigen wird.

II.

Geschichte des musikalischen Urheberrechtes.

Der Rechtsschutz für Tonwerke beginnt wie der für litterarische Werke erst nach Erfindung der Buchdruckerkunst. Bekanntlich wurde letzterer zuerst in Italien, u. zw. in Venedig gewährt, indem 1469 Meister Johannes von Speier für die Einführung der Druckerkunst das Recht erhielt, dass während der nächsten fünf Jahre nie-

mand ausser ihm innerhalb der Republik Bücher drucken dürfe.[1]) Für Tonwerke aber wurde Derartiges 1498 ebenfalls in Italien zugestanden, es wurde in diesem Jahre dem Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Typen, dem berühmten Ottaviano Petrucci da Fossombrone von der venetianischen Signoria das Privilegium verliehen, allein durch 20 Jahre in der Republik Figuralgesänge, Orgel- und Lautentabulaturen drucken und verkaufen zu dürfen.[2]) Diese Privilegien schützen also nicht bloss gegen Nachdruck, sondern gegen Nebenbuhlerschaft im Druckergewerbe überhaupt, sie sind wahre Gewerbeprivilegien, gegeben zur Belohnung der Einführung oder Erfindung. Darum verschwinden sie bald, und es erscheinen Privilegien gegen Nachdruck, der vom Privilegierten verlegten Werke, wahre Verlagsprivilegien.[3])

In Deutschland hingegen wurden nie Privilegien für das Druckergewerbe überhaupt verliehen, vielmehr beginnt der Rechtsschutz für den Druck hier und in Frankreich sofort mit Verlagsprivilegien, und dieser Rechtsschutz wird alsbald auch für Tonwerke erteilt.[4]) Denn wie 1490 der Drucker eines Missales vom Bamberger Bischof,[5]) 1501 Konrad Celtes für die Werke der Hroswitha vom Reichsregiment ein Privilegium erlangte, dem dann mehrere kaiserliche, landesherrliche, reichs- und selbst landstädtische Privilegien für den Druck der Werke lebender Autoren folgten,[6]) so bekam 1533 der

---

[1]) Panzer, annales topograph. III 62 f., darnach Wächter, Verlagsr. I 8 Anm. 11.

[2]) Schmid, Ottaviano S. 10.

[3]) Es ist nicht zutreffend, auch diese Privilegien Gewerbeprivilegien zu nennen, wie dies Klostermann. Urheberrecht S. 3 thut.

[4]) Notwendig war es aber nicht bloss gegenüber Verlegern in andern deutschen Territorien, sondern auch gegenüber jenen in demselben Territorium. Die Behauptung Schürmann's S. 16: Die Privilegien für Originalwerke waren naturgemäss Sache von Kaiser und Reich der Zweck derselben war den Schutz des Erscheinungslandes, der stets und in allen Territorien von selbst gewährt worden scheint, auf das Reich auszudehnen, ermangelt jedes Beweises, die Thatsache, dass landesherrliche, reichs- und landstädtische Privilegien auch auf Originalwerke wie Mosels Paldologie (Wächter 10, A. 15) und Luthers Bibelübersetzung (nach damaliger Auffassung ein Originalwerk) gegeben worden (Wächter ib. A. 16) spricht allein schon dagegen, so z. B. heisst es in diesen Privilegien ne quisquam in hac nostra civitate intra quatuor annos imitatur und „das sie und niemands mehr die nachbenannte Bücher . . . . in unser landen mögen drücken, feilhaben und verkeuffen lassen", auch würde eine solche Unterscheidung zwischen Original- und Nichtoriginalwerken den damaligen Verhältnissen gar nicht entsprechen.

[5]) Wächter, Verlagsr. S. 9, A. 12, Rössig, Buchhandelsr. S. 238.

[6]) Wächter, a. a. O. Anm. 14 u. 15.

Nürnberger Johannes Otto von Ferdinand I. ein Privilegium, sofort für alle jetzt und künftig in seinem Verlag erscheinenden Tonwerke, wonach sie durch vier Jahre vom Erscheinen an gerechnet, gegen Nachdruck geschützt sein sollten. Unter dem Schutz dieses Privilegiums erschien denn auch 1537 das berühmte „novum et insigne „opus musicum sex, quinque, et quatuor vocum, cuius in Germania „nihil simile usquam est editum“ mit Compositionen von Josquin, Senfl, Isaak, Willaert u. a., sowie mit der ebenfalls berühmten[1]) Zueignung des Herausgebers an König Ferdinand. Jenes Privilegium möge als Beispiel von derartigen Privilegien überhaupt, da sie im nicht-Individuellen übereinstimmen, hier stehen:

Ferdinandus &c...... postquam Joannes Otto civis at Bibliopola Nurenbergensis nobis significavit de suo singulari studio et cura, quam posuit in colligendis Musicis Carminibus, quae a praestantissimis eius artis magistris cum singulari gravitatis et suavitatis laude sunt composita, ut ea in publicum ederet, atque se nulla alia re ab honestissimo suo instituto deterreri ostendit, quam quod periculum sit, ne a se magno labore et sumptu conquisita ac eleganter edita Carmina ab aliis Typographis cum magno ipsius damno recudantur, Nos predicti Joannis Ottonis non precibus solum, sed et honestis rationibus, quas ipsi nobis subiecimus, adducti, maxime juventutis caussa, cui multis modis prodesse censemus, ut hanc omnium suavissimam et moribus etiam utilissimam artem admirari, et amplecti discat: Nomine Cesaree Majestatis et fratris ac Domini nostri charissimi hoc Privilegio ei cavere voluimus .... ut non solum in vulgus edere ac distrahere Musica carmina possit, quae nihil obscoeni habeant, sed etiam prohibemus, ne quis alius vel edita a praedicto Joanne Ottone vel in futurum edenda aut clam Typis excudere aut Excusa quoquo modo distrahere ausit, antequam quatuor anni a proxima cuiusque operis Musici editione sint circumacti. Quare mandamus nomine et autoritate Caesareae Majestatis

[1]) S. darüber Ambros, insbesondere II, 31. Merkwürdig sind nämlich darin die Urteile über Componisten, so heisst es von Josquin: Josquinum celeberrimum huius artis heroem facile agnoscent omnes, habet enim vera divinum et inimitabile quiddam und von Senfl: „Laudatissimas cantiones artificis nostra aetate facile in hoc genere primi .... Ludovici Senfelii singularem *δεινότητα* seu vim et vere germanam gravitatem,“ auch in der Vorrede zum 2. Band kommt derlei vor wie: „quis pictor eam Christi faciem, suppliciis mortis subjecti exprimere tam graphice potuit, quam modis eam expressit Josquinus, cum tam apte repetit hanc partem versiculi: verbera tanta pati?“

et nostra, mandamus universis Magistratibus . . . . . . maxime autem Bibliographis et Bibliopolis omnibus, ne patiantur praedicta musica opera a Joanne Ottone edita vel edenda a quoquam alio recudi aut recusa distrahi, neve ipsi recudere aut distrahere quoquo modo ante quadriennium (a) singulorum operum editione tentent, sub poena marcharum auri puri decem, integre, et irremissibiliter solvendarum, quorum dimidia pars fisco Imperiali, reliquum Joanni Ottoni cedere debet. Hanc nostram voluntatem, si qui cuiuscunque conditionis aut ordinis neglexerint et Caesareae Majestatis et nostram indignationem experientur: ac non solum ea poena, quam jam definivimus, mulctabuntur, sed etiam libellos contra voluntatem nostram editos amittent, quos Joannes Otto, ubicunque prostabunt, vigore huius nostri privilegii ad se transferre poterit. Haec sic rata esse, his literis testari voluimus, quas dedimus in oppido nostro Insbruck, Septima die Januarij, Anno a nato Christo saluatore Millesimo quingentesimo trigesimo tertio, et regnorum nostrorum Romani tertio, caeterorum autem septimo. Ferdinandus. Ad mand. Domini Regis propr. Ferenberger.

(Ausserdem steht vorher auf dem Titel beim Tenor noch: Jesus Syrach 40. ca: Vinum et Musica laetificant cor. Cum privilegio Caesareae atque Regiae Majestatis ad quadriennium, und hinten zum Schluss: Finit insigne et novum opus musicum excusum Norībergae in celeberrima Germaniae Urbe Arte Hieronymi Graphei Civis Norimbergensis MDXXXVII Die Augusti (sic).[1])

In demselben Jahre erscheint von dem genannten Senfl und ebenfalls bei Formschneider (Grapheus) gedruckt ein „Magnificat" unter dem Titel „Magnificat octo tonorum Auctore Ludovico Senflio Helvetico cum privilegio Caesareae atque Regiae Majestatis ad sexennium", wie beim Tenor vermerkt ist, zum Schluss heisst es: „Impressum Nurembergae, apud Hieronimum Formschneider, Anno 1537". Ebendaselbst hat 1538 und 1539 drucken lassen J. Petreius die von ihm herausgegebene Sammlung „modulationes aliquot quatuor vocum „selectissimae, quos vulgo modetas vocant a praestantissimis Musicis „compositae jam primum typis excusae (Tenor). Norimbergae apud „Johann Petreium anno salutis 1538 cum gratia et privilegio imperiali „ad quinquennium." 1540 finden wir eine Sammlung „selectissimae „nec non familiarissimae cantiones ultra centum . . . (Besonder außerleßener kunstlicher lustiger Gesanng manncherley Sprachen, mer

[1]) Das Exemplar der Wiener Hofbibliothek hat die Signatur S A 76, C 3.

„dann Hundert Stuck von Acht Stymmen bis auf zwo: Und Fugen“ u. s. w. von Sigmund Salblinger, gedruckt zu Augsburg bei Melchior Kriesstein, mit einem dem Sammler und Verleger Salblinger von Ferdinand I. am 4. Oktober 1539 erteilten Privilegium.

Nach dem oben angeführten Beispiele [1]) werden also die Privilegien vom Verleiher nur mit dem Zwecke begründet, die Mühe und den Aufwand für den Erwerb der Werke und ihren Druck, also den Verlag als solchen durch Schutz gegen Concurrenz zu belohnen, mag der Verlagsunternehmer in was immer für einer Beziehung zum Werk stehen. Nach dem Erwerb vom Urheber her wird vom Verleiher des Privilegiums nicht gefragt, und ein solcher auch vom Beliehenen regelmässig nicht erwähnt, [2]) obwohl sich unter den Compositionen der privilegirten Sammlungen vielfach Werke von damals noch Lebenden befinden, so z. B. im novum et insigne opus von dem erst gegen 1550 verstorbenen, also 1537 (dem Erscheinungsjahr jenes „opus“) noch lebenden Senfl.

Dass aber nicht bloss bei Sammlungen von Werken verschiedener Meister, sondern auch bei gesammelten Werken eines und desselben Urhebers, ja bei Einzelwerken genau das Gleiche galt, zeigen uns privilegirte Drucke von Werken der beiden zuletzt genannten Arten, bei welchen auch keine Zustimmung des Urhebers erwähnt wird, so z. B. das schon erwähnte Magnificat von Senfl. Ja selbst dann, wenn der Urheber in eigener Person Verleger ist, hat er nur als Verleger für das gedruckte Werk das Privilegium, was z. B. bei verschiedenen Werken des Hofmusikus Franz Sale [3]) zu Ende des

---

[1]) Über die Art, wie Otto gesammelt, ist aus den Vorreden auch einiges zu entnehmen, woraus hervorgeht, dass er nicht von den Componisten her das Recht erworben hat: Zuerst sagt er (Vorr. zum 1. Bd.) „Primo ego inter Germanos huic labori manus admovi“ und zum Schluss (vorl. Seite der Vorrede) heisst es: Quod ad artifices attinet, quorum cantiones nunc edidi, neque ordo certus servari nec nomina ubique adscribi potuerunt, quod nonnunquam in hoc genere fraude quadam, Auctorum nomina, mutata sint. Quare id sine cuiusque contumelia factum est. Er kann also nicht mit den Componisten selbst verkehrt haben. (Folgt das citierte Lob des Josquin und: neque hanc laudem grate et candide posteritas ei invidebit). Isaaci pauca habere potui, sed facile id pensabimus proxima editione.

[2]) Dies geht u. a. auch daraus hervor, dass z. B. Salblinger in der Vorrede nichts von einem Erwerb von den Urhebern oder ihren Rechtsnachfolgern her erwähnt, sondern ohne solche Erwähnung hervorhebt, dass er „den Text mit besonnderm hohem Fleiss den Noten formlich unndergesetzt und inngetailt sambt anzaigung der Gsangkmacher Namen“.

[3]) Z. B. officiorum missalium liber secundus 1594, tertius 1596, beide be

16. Jahrhunderts, und bei „Israel's Brünnlein" von Schein[1]) stattfindet.[2]) Und auch die Tatsache, dass hie und da Werke mit ausdrücklich erwähnter Zustimmung des Urhebers gedruckt werden,[3]) aber nicht in seinem Verlag, lässt das Gegenteil, den Druck ohne Zustimmung des Urhebers und die Privilegirung auch solcher eigenmächtiger Drucke als Regel erscheinen. Übrigens tritt der Charakter des Privilegiums als Verlagsprivilegium im Gegensatz zum Urheberprivilegium, nämlich die Ignorirung des Urhebers bei Tonwerken noch stärker hervor, als bei litterarischen Werken dadurch, dass es sich niemals um Werke längstverstorbener Urheber, wie griechischer und römischer Classiker, handelt, sondern fast immer um Werke zeitgenössischer, meistens sogar noch lebender Componisten, und zweitens ist eine derartige kritische Tätigkeit, wie mit der Herausgabe von alten Classikern, namentlich eine Vergleichung von mehreren Handschriften desselben Werkes mit der Herausgabe von Musikalien nicht verbunden, wiewohl immerhin auch hier einige Kritik der Vorlage stattfinden musste.[4])

Georg Nygrinus in Prag gedruckt und mit kaiserlichem Privilegium auf zehn Jahre.

[1]) Mit churf. sächs. Privilegio und in Verlegung des Autoris.

[2]) Übrigens finden wir, wie die Sammlungen von Otto und Salblinger zeigen, schon zu Beginn des Musikaliendruckes Verlag durch einen Verleger, der weder Urheber noch Drucker ist, und zu Anfang des 17. Jahrhunderts auch bei Einzelwerken, so z. B. für das Magnificat von Vulpius, gedruckt bei Lippold, verlegt bei Birnstiel in Erfurt mit kurf. sächs. Privil. auf 10 Jahre. Druckerverlag sind wol alle Werke wo, wie bei Senfl's Magnificat, kein besonderer Verleger genannt ist, dann z. B. die Psalmen von Hasler 1607 mit R. K. M. Freyh. gedr. zu Nürnberg bey u. in Verlegung Kauffmann 1607.

[3]) Solche sind z. B.: Pütter: Orl. di Lasso etliche auserlesene .... Liedlein, so zuvor in franz. Sprache ausgegangen, aber mit deutschen Texten so viel (ohne Veränderung der Harmonien) immer möglich gewesen mit des Auctoris Bewilligung versehen worden. München 1582. Lassus, Fasciculi aliquot sacrarum cantionum .... antea quidem separatim excusi, nunc vero auctoris consensu in unum corpus redacti. (Also früher waren sie offenbar ohne seinen Consens herausgekommen!) C. Pr. S. C. M. peculiari. Norib. in offic. Gerlachiana. Anno 1598. Aus dem 17. Jahrhundert: Joh. Stadlmayer „moduli symphoniaci cum prescitu ac permissu Auctoris prelo subjecti. (Ohne Priv.) Innsbruck, Joh. Gächin, Eitner Bibliogr. der musikal. Sammelwerke des 16. und 17. Jahrh. S. 278, dann geistl. Gesänge mit 4 Stimmen, von H. Schütz hiebevor aufgesetzt, jetzo aber mit seiner Vergünstigung zum öffentl. Druck befördert .... durch Christoph Kitteln churf. sächs. Organist, op. decimum tertium Dresden, 1657 (auch ohne Priv.).

[4]) So sagt Salblinger in der Vorrede nichts von einer Vergleichung der Handschriften oder überhaupt von mehreren Handschriften, sondern nur, dass er „den

Dagegen ist der Charakter des Verlagsprivilegiums in einer anderen Richtung schwächer ausgeprägt, nämlich in der Richtung, dass durch das Privilegium nicht bloss der Druck nach diesem privilegirten Druck, sondern auch der Druck derselben Werke nach anderen Vorlagen verboten wird, denn bei Sammlungen war wenigstens in dieser Zusammenstellung ein Druck nach andern Vorlagen nicht leicht möglich, es konnte also die Erlaubtheit eines Druckes dieser Art nicht in Frage kommen, und bei Einzelwerken konnte sich ein Druck nach einer andern Vorlage, die correct war, von einem Druck nach dem vorhandenen Druck nicht so sehr unterscheiden, dass das praktisch erheblich gewesen wäre; immerhin kann man annehmen, dass durch diese Privilegien auch ein Druck der privilegirten Werke nach anderen Vorlagen als nach dem privilegirten Druck selbst verboten wird, dass sie also „Privilegien auf Monopolien" im Sinne der Wahlcapitulation von 1653 sind, und im Sinne Pütters (§ 181 ff.) zu deren Erteilung im übrigen, nach Pütter selbst, bis zur genannten Wahlcapitulation der Kaiser für das ganze Reich befugt war, [1]) weshalb nicht nur für erbländische und reichsstädtische Verleger, sondern auch für Verleger in Städten anderer Landesherrn kaiserliche Privilegien gegeben wurden. [2]) Daneben aber erschienen wie für litterarische, so auch für Tonwerke schon im 16. Jahrhundert Privilegien von Landesherrn, [3]) ja selbst von Landstädten, [4]) während

Text mit besonnderm hohem Fleiss den Noten formlich unndergesetzt und inngetailt sambt anzaigung der Gsangkmacher Namen" und J. Otto in einer besonderen Ansprache („Candido musico salutem") nach der erwähnten Vorrede: Quam sit difficile in hoc genere laboris non saepe errare, facile estimabunt mediocriter eruditi. Nam praeterquam, quod istorum opera cogimur uti, qui artem non intelligunt, etiam in eo multum periculi est, quod manu scriptis chartis usi sumus, ubi multa studio a quibusdam depravata, multa per negligentiam aut omissa aut mutata sunt. Notum enim est, quam facile in hoc genere scripturae peccetur. Quare precamur bonos omnes, ne nimis morose de labore nostro judicent.".

[1]) Diese kaiserliche Competenz für das ganze Reich schliesst auch den Gedanken aus, als ob die Privilegien an Verleger nur darum erteilt worden wären, weil die Urheber nicht Landsässige oder Untertanen des Verleihers der Privilegien waren.

[2]) Z. B. Melisso, Ps Davids . . . Mit kais. Maj. Freih. auf 7 Jahre verfertigt in der kurfürstl. Stadt Heidelberg, bei Mich. Schirat 1572. — Ivo de Vento, Motetten, Monaci Adam Berg. cum gr. et priv. Caes. Maj. 1569. — Schütz, symphon. sacr. III. pars. Mit R. Kais. M. Freyh. gedr. zu Dresden bei Christ. u. Melch. Bergen.

[3]) So z. B. Gesangb. c. priv. Frid. Wilh. Elect. Saxon. 1593, Dresden, gedr. bei Gimmel Bergen. Sächs. Privilegien haben auch viele Werke von Schütz.

[4]) So z. B. von Erfurt.

ausserhalb Deutschlands die Privilegien, meines Wissens wenigstens, nur von vollkommenen Souveränen, dem Papst, der Republik Venedig, dem König von Frankreich, England, Polen u. s. w. erteilt wurden, auch von der schweizerischen Eidgenossenschaft. [1])

Das Auffallendste in diesen rechtlichen und tatsächlichen Zuständen des Musikaliendruckes und Verlages besteht aber darin, dass die Urheber sich hier ihre Ignorirung viel mehr gefallen lassen, und dass weit weniger geschieht, um das Verlagsrecht in ein Urheberrecht zu verwandeln. Nämlich bezüglich der Litteratur erhebt bekanntlich schon Luther seine Stimme, um das Recht des Urhebers als solchen geltend zu machen, und in Nürnberg, also gerade in jener Stadt, wo deutsche Kunst, und auch insbesondere vervielfältigende Kunst zuerst geblüht hat, ja auch der Musikalienverlag, wie aus Obigen ersichtlich ist, entsteht schon frühzeitig eine Bewegung in der Gesetzgebung zu Gunsten der Urheber. Noch im 16. Jahrhundert hat die Stadtbehörde daselbst sich grundsätzlich dahin ausgesprochen, dass der Nachdruck, auch abgesehen von Privilegien, ungerecht ist, und bald nachher dieser Anschauung auch Ausdruck in Form eines allgemeinen Gesetzes gegeben. Beidesmal wird dem Urheber als solchem sehr deutlich der Anspruch auf Schutz zuerkannt. Die zuerst erwähnte theoretische Bemerkung über den Nachdruck findet sich in einem Brief betreffend das Dürer'sche Privilegium für die „Kunst der Perspective" aus Strassburg vom 2. November 1532 und lautet also: [2])

.... Albr. Thürer, vnnser verstorbner Burger hat alls ein weytberümbter künnstner (sic) etlich püecher auß der kunst der perspectiue durch Ine gemacht vnd erfunden, bey seinem Leben Im druck ausgehen lassen, deßhalb Ine auch ... kayserl. Maj. mit statlichen und hochverpenten privilegien und freyhaiten versehen hat, das Ime solliche sein selbs erfundene püecher und künsten In zehen Jaren nit nachgedruckt oder Im Reich fayl gehabt werden sollen. Nun bericht vnns aber ... desselben .... wittib, das vngeachtet sollicher

[1]) Riccio, Secund. liber sacr. cantionum c. gr. et per S. R. M. Poloniae Regiomontani Borussiae 1580. — Lobwasser, Psalmen Davids .... Mit Befreyung gantz Evangelischer Eydgenossensch. in zehen Jahren nicht nachzutrucken. In Verlegung Hans Jacob u. Barthol. Gontzenbach v. St. Gallen getruckt zu Basel bei J. J. Ganaths sel. Wittib im J. 1659.

[2]) F. v. Baader Beitr. zur Kunstgesch. v. Nürnberg 182. R. 1862 S. 79 f. — Unter den Juristen hat darauf und auf das Nächstfolgende meines Wissens zuerst Kohler S. 243 f. (Beil. 3) hingewiesen.

Irs Mans habender freyhait etliche aigennützige personen ains tayls derselben püecher In das Latein pringen, In Frannckreich nachdrucken lassen, und den Puechfuerern allenthalben verkaufft haben, die in ewer Weisheit stat vnd anndern ortten Im heyl. Reich offennlich fayl zu haben, das Ir zu hohem nachtayl rayche, Mit .... ersuchen, Ir .... Ires priuilegiums gepürliche hilff .... mitzutailen. Dieweyl nun sollich fürnemen nit allein diser der Thürerin kayserl. Freyhait (dere Original wir gesehen haben) ganntz entgegen. Auch der Thürerin hoch nachtaylig. Sonnder auch In allweg beschwerlich vnd vnpillich ist, das Inen anndere, die solliche künsten auß Ihrer schicklichkeit weder gefunden, oder ainich mühe .... und costen darundter erlitten haben, mit der rechten anfenncklichen werckmaister unnd künnstner schaden nutz machen sollen, So ist vnnser .... bitt, die wöllen bey Iren Burgern, Buchfuerern vnnd Druckern verfuegen, dise .... nachgedruckte puecher In eur Stat oder anndern orten nit fayl ... zu haben .... damit ... die Thürerin nit vrsach hab .... Ew. Weishait .... umb hilff und Execution anzusuchen."

Jenes Statut aber (ebenfalls bei Baader a. a. O.) spricht Dasselbe als Vorschrift in folgenden Worten aus:

„Nachdem die Buchtrucker und Formschneider in diser Stat sich bißhero understanden haben, in formen, schrifften, büchlein, und gemäide aneinander[1]) nachzutrucken, welchs aber denen, die solche büchlein, gemälde und schrifften, anfengklich erfunden, gedicht, geschnitten und mit Verlegnng derselben vil costung darauf gewendet haben, zu grossem schaden verderben und abpruch irer narung gereicht hat, so verordent und setzt ein erber rate hiemit, das nun hinfüro kein Buchtrucker, Formschneider, Buchfuerer, Verleger, oder yemand anders ainem rate verwandt und zugehörig dem andern seine Bücher, gedicht, gemälde, schrifften und formen, die er selber gedicht, erfunden, geschnitten oder gerissen, oder auf seinen costen verlegt hat, und die ime von ains rat dartzue verordenten, zutrucken, ausgeen vnd fail haben zu lassen zugelassen sein, in einem halben Jar den nechsten nach ausgéung derselben, weder haimlich oder offenlich nachtrucken, schneiden[2]) oder reissen, oder bey anndern auf sein

[1]) Auch dies widerspricht der oben S. 1 u. 2 erwähnten Schürmann'schen Behauptung.

[2]) Es ist also nach jenem Brief, wie nach diesem Erlass zu urteilen, unrichtig, was Schürmann S. 283 sagt: „Nachschneiden und Nachstechen war als solches „(in Nürnberg) nicht verpönt; aber wer dem Original das Handzeichen des Künstlers

costen vnd verlegung zu thun verfügen soll. Dem, welcher solchs überfaren und einem rathe von yemand alls ein verprechen angezaiget würdt, der soll ainem rathe darumb one gnad zu puß geben vnd verfallen sein zehen Gulden Reinisch und dartzue die geschnittenen oder getruckten formen exemplar und bücher verloren haben."

Dieses nach Kohler, etwa um 1550 erlassene Statut schliesst vermöge der Erwähnung von Formen, Büchlein und Gedicht (einem damals auch für Musik sehr gebräuchlichen Ausdruck, carmen Musicum sagt Otto) die Musik in seinen Schutz ein. Daran schliesst sich das Verbot des Feilhaltens von Nachdrucken, die ausserhalb Nürnbergs angefertigt sind, bei Verlust derselben oder der Formen. Auch die Ordnung des Rates von 1623 (Pütter § 154 S. 154) will sicherlich den Musikaliennachdruck wie den Nachdruck von litterarischen Werken verbieten: „weil des Nachdrucks wegen viel Ungelegenheit „und Klagen verursacht werden, als sollen sich die Buchdrucker und „Verleger alles Nachdrucks sowol privilegirter, als unprivilegirter „Materien enthalten wie auch des Vortheils, dass sie ander Format „nehmen, die Figuren und Kupfer etwas ändern, oder neue verfertigen „lassen, einen andern Titel und Namen des Autoris gebrauchen, neue „und andere Summaria machen, Scholia und anders dazu thun, noch „dergleichen vorzunehmen, einem Andern Anlass geben, bei Strafe „eines Gulden für jeden Bogen, Confiscirung der Exemplarien und „Abtrag des ersten Verlegers hiedurch verursachten Schadens".

Andererseits aber enthält sie auch eine Anerkennung für das Recht des Urhebers als solchen, wenn sie bestimmt, „dass ein subreptitie ausgebrachtes Privilegium dem Nachdrucker nicht zu statten kommen solle, um seinen Nachdruck zu Nürnberg zu verkaufen" (Pütter § 184 S. 202). Freilich bedeutet „subreptitie" listig erschlichen überhaupt, nachdem aber anderswo [3]) nachweisbar darunter auch der Fall einer Erschleichung hinter dem Rücken des Urhebers verstanden wird, kann man hier, wo doch schon das frühere Mandat auch einen Anfang des Urheberschutzes enthält, annehmen, dass unter subreptitie

nachmachte, musste büssen" denn schon das Werk Dürers von der Perspective enthält Zeichnungen und im obigen Mandat wird Nachschneiden und Nachreissen ebenso wie das Drucken verboten, ohne dass von einem Handzeichen etwas erwähnt ist.

[1]) Berger, electa disceptt. for. Leipzig 1706 cit. bei Wächter, Verlagsr. I S. 62 not. 5 „Bei welcher Beschaffenheit auch derjenige, welcher etwa per sub- et obreptionem über ein fremdes Buch ein Privilegium erlangt so wenig als ein anderer dem rechten Eigentumsherrn das Seinige zu entziehen Fug und Macht hat." Das Weitere (s. Wächter) zeigt, dass unter dem „rechten Eigentumsherrn" auch der Urheber verstanden wird.

auch eine Erschleichung hinter dem Rücken des Urhebers verstanden sei. Von Hinterlist gegen den vom Urheber her erwerbenden Verleger versteht es auch Pütter a. a. O.

Das Nürnberger Recht sollte aber für die Musik noch länger, als ein Jahrhundert etwas ganz Vereinzeltes, eben ein blosser Vorläufer bleiben; vielmehr beginnt, nachdem im 16. und 17. Jahrhundert der Druck von Musikalien, ihr Verlag durch Buchhändler, Drucker und Urheber, und die Privilegirung in allen diesen dreien Verlagsformen eine regelmässige, oder doch nicht seltene Erscheinung gewesen war, im 18. Jahrhundert eine zweite Periode, zwar eigentlich nicht in der Geschichte des musikalischen Urheberrechtes, wohl aber in der Geschichte des Musikaliendruckes und -Handels wie Verkehres in Deutschland, es ist eine Periode des Verfalles. — Aus verschiedenen Ursachen wird der Druck und Verlag von Musikalien selten, die Regel bildet handschriftliche Verbreitung und allenfalls noch eigenhändige mechanische Vervielfältigung durch den Urheber, aber im Stich, nicht Druck. Nämlich der Notendruck mit beweglichen Typen war in Verfall und beinahe in Vergessenheit geraten, so dass er um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Breitkopf wieder fast neu erfunden werden musste. Die in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfundene Kunst, Musiknoten in Kupfer zu stechen, wurde ausser von Urhebern nur von eigenen Kupferstechern selbst geübt, aber gerade bei solchen Werken, die von den Urhebern selbst gestochen wurden, begegnen wir in Deutschland Privilegien fast gar nicht, und auch bei andern selten.

Es war eben, wie in der Litteratur, so auch in der Musik mit der Geltendmachung der Privilegien zu übel bestellt. So z. B. soll Heinrich Albert, der bekannte Dichter und Componist (nach Gathy) für seine Liedercompositionen Privilegien vom Kaiser, den Kurfürsten von Brandenburg und Sachsen gehabt haben, ja selbst vom König von Polen, und doch sind davon Nachdrucke erschienen. Die Privilegien waren kostspielig und nutzlos, teils factisch (wegen zu geringen Umfanges ihres Geltungsgebietes, oder wegen der Schwierigkeit ihrer Geltendmachung, ferner weil Privilegien für musikalische Werke wohl auch, wie die für litterarische Werke, aus Vergesslichkeit und Unordnung im Widerspruch mit bereits erteilten Privilegien anderer für dasselbe Werk verliehen wurden), teils waren sie auch rechtlich nutzlos, nämlich die landesherrlichen ausserhalb des betreffenden Landes, die kaiserlichen aber seit 1653 überall ausserhalb der Reichsstädte und Erblande, insofern es sich um die Ausschliessung der

Freiheit handelte, Tonwerke nach andern, (z. B. nach handschriftlichen) Vorlagen zu drucken oder stechen, als nach einem Exemplar des privilegirten Druckes oder Stiches. Denn eine derartige Ausschliessungsbefugnis wurde als Monopolium aufgefasst [1]) und in der Wahlcapitulation musste seit 1653 der Kaiser sich verpflichten, Niemandem mehr „einige Privilegien auf Monopolien" zu erteilen, und ein Abdruck nach einer andern Handschrift war bei Musikalien nicht schwer, aber auch bei einem kaiserl. privilegirten Werk, von dem ein Nachdruck nachweislich nach Exemplaren des geschützten Druckes stattgefunden hatte, machte „teils die Kostbarkeit eines solchen Processes, teils die Schwierigkeit der Vollziehung, dass dieser Weg selten betreten wurde" (Pütter, Büchernachdr. § 182), nämlich die Schwierigkeit, dass derjenige Reichsstand, in dessen Gebiete der Nachdruck geschehen, die Hände nicht dazu bieten wollte, dem Nachdrucker seinen Unfug zu inhibiren.

Im Interesse der Litteratur, und teilweise auch der bildenden Kunst entsteht nun bekanntlich jene lebhafte geistige Bewegung, welche die Rechtsentwicklung immer entschiedener auf den Schutz des Urhebers als solchen, und in Form eines allgemeinen Gesetzes [2]) hinlenkt; sie erfasst bekanntlich nicht nur die Juristenwelt, sondern geradezu die ganze Denkerwelt Frankreichs und Deutschlands, zum Vorläufer hat sie, wie gesagt, Luther, zu Förderern Voltaire, Kant,

[1]) So insbesondere bei Pütter, Büchernachdruck, wo einerseits § 52 in der Randrubrik ganz richtig gesagt wird, „das Eigentum eines Verlagsbuches macht kein Monopolium aus", und Text Abs. 2 „hier kann aber ein jedes Verlagsbuch nicht als eine Gattung Waare (als ein genus), sondern nur als Individuum angesehen werden, das dem Verleger, der den ersten Grundstoff dazu . . . vom Verfasser rechtmässig erworben hat, eben so eigentümlich zustehet, als dem Tuchfabrikanten die Tücher zustehen, wozu er die Wolle und übrigen Zutaten angeschafft hat", und andererseits § 181: „ebenso (wie ein kais. Priv. auf Tabak- oder Spielkartenhandel) vergeblich würde es auch sein, wenn noch heutigen Tages . . . . ein kais Priv. das bewirken wollte, dass ausser ihm in ganz Teutschland kein Buchhändler z. B. einen Corn. Nepos, oder auch einen Kalender u. s. f. drucken oder verlegen sollte. Es würde . . . keinen Reichsstand abhalten können, dass er nicht einem andern Verleger in seinem Lande gestatten sollte, eben das Buch zu drucken, sofern nur nicht nötig ist, den vom Kayser privilegirten Abdruck dabey zum Grunde zu legen", und Anm. II dazu: „Der scheinbarste Fall ist, über den Abdruck der kayserl. Wahlcapitul. oder anderer Reichsges. . . . . durch ein kays. Priv. ein Ausschliessungsrecht zu geben . . . . da dann ein Nachdruck nach eben diesem Exemplare allerdings unrecht seyn würde. Wenn aber einer der churfürstlichen Höfe eine Abschrift von seinem Exemplare zum Abdruck hergeben wollte, würde doch wohl dabey nichts zu erinnern seyn."

[2]) Was in England bekanntlich schon 1710 erreicht wurde, s weiter unten zu Ende dieses Abschnittes.

Diderot u. a. Unter den deutschen Rechtsgelehrten tritt schon 1690 Adrian Beier in seinem „kurzen Bericht v. d. nützl. u. fürtreffl. Buchhandlung u. deroselben Privilegien“ mit grosser Wärme und Lebendigkeit für den Rechtsschutz auch ohne Privilegien ein,[1]) in Frankreich bekämpft 1725 das Verlangen der Provinzbuchhändler, ihnen nach Ablauf der Privilegien den Druck der in Paris verlegten Werke zu gestatten, der Advokat Hericourt damit, dass die Verleger von den Urhebern zum Druck ermächtigt worden seien, und nicht das Privilegium die Grundlage des Rechtes zum Drucke bilde, sondern die Erlaubnis von seiten des Urhebers; Böhmer, Gundling, Thurneysen und Pütter erklären den Nachdruck für Diebstahl, furtum usus u. dgl. und dies hat wirklich Einfluss auf die Gesetzgebung; ja schon vorher, nämlich 1686 macht das sächsische Mandat den Erwerb vom Urheber her zur Voraussetzung des Privilegiums, wenn auch nicht des gesetzlichen Schutzes, welchen es überhaupt noch nicht gewährt, indem es befiehlt, „sich des verbotenen Nachdruckens zum höchsten Schaden derer, welche Bücher von denen Autoribus redlicher Weise an sich gebracht, auch wohl (d. h. „und auch“) darüber Privilegia erlanget, zu enthalten.“ Im Reich werden wenigstens Versuche gemacht, den Schutz von Büchern auf eine gesetzliche Grundlage zu stellen, und wieder in Sachsen wird durch das Mandat [2]) vom 18. December 1773 eine solche allgemein-gesetzliche Grundlage allen im Lande gedruckten,

---

[1]) S. 52 f.: „Hats Zeit biß dorthin (bis zur Erledigung im Rechtswege) möcht einer sagen, und müssen die Buchhändler sich durch Privilegia vorher bewahren, so folgt, wo deren keines, wird der Nachdruck ungewehrt und ungestrafft sein. Nicht also, mein Freund: Der Process ist in solchem Fall, da uff Privilegia geklagt wird, schleuniger, die Hülf ist nachdrücklicher, die Straff ist empfindlicher. Folgt aber deren nicht, wo kein Privilegium, da sei kein Recht, kein Hülff, keine Sünde, keine Straf. Das natürliche Recht, die Vernunft weiset einen jeden an, liegen zu lassen, was nicht sein ist. Wird zwar umb der Menschen Bossheit, theils (oder) Thumheit durch die Obrigkeit mit angehängter Straf verboten, war aber schon vorhin nicht recht Stehlen“.

[2]) 1) In- u. ausl. Buchhdlern (Vlegern) soll f. d. in Sachs. gedruckt. Büchern schleunigst Justiz gewiesen w. geg. Nachw. d. rechtmässig. Erwerbes vom Urheber und der Reciprocität für Verleger, die nicht sächs. Unterthanen sind, 2) Um den schweren Beweis der Letzteren zu ersparen, soll frei stehen ein Privilegium anzusuchen, auch für nicht in Sachsen gedruckte Bücher oder 3) die Verlagswerke bei der Büchercommission in Leipzig protocolliren zu lassen mit „Kraft u. Wirkung eines ausdrückl. erlangten Privilegii“ so dass 4) der Nachdruck solch. priv. oder eingezeichneter Bücher, Verbreitung, Einbringen, Verkauf, Vertausch, oder Vernehmen auswärtiger Nachdrucke in u. ausser der Messe verboten, die Nachdrucke weggenommen od. wenn veräussert mit Erlegung des Wertes u. ausserd. mit Geldbusse v.

oder bei der Leipziger Büchercommission protocollirten, oder mit einem sächsischen Privilegium versehenen Werken gewährt, und selbst die beiden letztern Bedingungen unterschieden sich nur formell vom gesetzlichen Schutz, da die Privilegirung wie jene Protocollirung jedem auf Verlangen bewilligt werden sollte, und das hannoversche Rescript vom 20. März 1778 untersagt gänzlich die Debitirung von Nachdrucken der Schriften, welche von inländischen Buchhandlungen oder Buchdruckereien verlegt, oder von inländischen Schriftstellern herausgegeben sind; selbst Oesterreich schützt seit 1775 die inländischen rechtmässigen Verleger gegen Nachdruck, und in Frankreich erklärt 1777 das Conseil du roi, dass die Fortsetzung der Privilegien den Verlegern nur mit Zustimmung der Urheberserben zugestanden werden dürfe, und noch in demselben Jahre, dass der Urheber für sich und seine Erben (aber nicht für die Verleger) ein beständiges Privilegium erhalten könne. (Pouillet, S. 10 f., Renouard I 173 f.).

An der Musik aber war im 17. und in den ersten drei Vierteln des 18. Jahrhunderts diese ganze Bewegung auf dem Gebiet des Ur-

---

50 Rthlr. halb an d. Fisc. halb a. d. Verleger geahndet w. sollen. Execution sof. auf Product. des Privilegiums, od. des Einzeichnungsscheines. 5) der Vorwand bloser Durchfuhr ist unstatthaft. 6) Voraussetzung guter Druck und billige Preise; bei Nichteinhaltung dieser Bedingungen Wiederaufhebung dieser Befugnisse, Transferirung auf einen andern billigeren Verleger, oder gar Freigebung des Druckes möglich. — Dieses Mandat hat Schürmann I, b S. 76 f. wohl missverstanden. Die Reciprocität ist nicht für den Fall zu beweisen, dass der Schriftsteller Ausländer ist, sondern dass der in Sachsen mit seinem Verlag ansässige Verleger Ausländer ist. Das geht hervor 1) Aus der Einleitung: Wie wir nun .... die rechtmässigen, so inn- als ausländischen Verleger in unsern Landen .... zu schützen gemeynet sind. 2) Aus Abs. 1: dass „allen ... inn- u. ausländischen Buchhändlern in Ansehung ihrer in unsern gesammten Landen gedruckten (d. h. verlegten) Bücher ... Justiz administriret ... w. solle", und noch mehr aus der Stelle, wo der Schriftsteller erwähnt wird: „Jedoch hat ... der klagende Buchhändler ... dass er das Verlagsrecht ... von dem Schriftsteller redlicher Weise an sich gebracht habe, u. falls er (also der Buchhändler) ein Ausländer ist, dass an dem Orte seiner Heimath das Reciprocum gegen unsere Unterthanen beobachtet werde, gehörig zu erweisen". 3) Daraus, dass in dem Abs. 2 von diesen „Ausländern" ausserdem noch „Auswärtige" unterschieden werden, „so sich in Ansehung ihrer in unsern Landen nicht gedruckten Bücher ... sicher stellen wollen". Also ein in Sachsen niedergelassener Verleger sächs. Staatsbürgerschaft hat niemals ein Privilegium nötig, selbst dann nicht, wenn der Schriftsteller ein Ausländer ist. Aber selbst wenn dem nicht so wäre, und daher das vom Mandat Geleistete schon früher Gewohnheit gewesen sein sollte: dass diese Gewohnheit zum Gesetz erhoben wurde, und dass die Erteilung eines Privilegiums unter gewissen gesetzlichen Voraussetzungen nicht verweigert werden konnte, ist und bleibt ein Fortschritt.

heberrechtes und seine Neugestaltung ohne Teilnahme von ihr und für sie vorübergegangen. Weder die genannten Schriftsteller, noch andere, die über Urheberrecht schreiben, erwähnen ihrer, auch nicht die angeführten Gesetze, ja nicht einmal einen Hinweis gibt es, aus dem man entnehmen könnte, dass unter „Nachdruck“ auch der unbefugte Abdruck von Musikalien verstanden wird. Vielmehr geht aus der ganzen Haltung der damaligen Litteratur und Gesetzgebung hervor, dass sie auf Musik sich nicht bezieht. Recht charakteristisch ist dafür Pütters berühmte Abhandlung. Diese will nämlich offenbar alle möglichen Fälle des unerlaubten Nachdruckes erschöpfen, sie spricht von Büchern mit Kupfern, von ganzen Werken in Kupfer gestochen, sie unterscheidet dabei Werke, „wo der Grundstoff nur geschrieben, nicht gezeichnet ist“ und „Kupferstiche oder Werke ähnlicher Kunst, wenn sie nach gewissen Zeichnungen gemacht sind,“ sie nennt „Zeichnungen, Bilder, Risse, Landcharten u. s. f. als mögliche Gegenstände der Sätze vom Büchernachdruck, ja, Pütter dehnt seine Untersuchungen auch aus auf die natürliche Freiheit, „andere Künste und Erfindungen nachzumachen,“ aber selbst hier spricht er nur von Zeichnungen und plastischen Werken. Und wer noch den mindesten Zweifel daran hätte, dass jenes Ignoriren der Musik absichtlich stattfindet, der muss davon überzeugt werden durch seine Abhandlung „von Bücherprivilegien und vom Büchernachdruck“ (Beitr. z. dtsch. St. u. F. R.), wie wir später sehen werden.

Von den Gesetzen aber ist zunächst das erwähnte kursächsische Mandat von 1773 merkwürdig für die Musik durch die Interpretation, die es weit später, nämlich durch das Erläuterungsmandat vom 17. Mai 1831 (Gesetzessammlung f. d. Königr. Sachsen 1831 Nr. 19) erfahren hat. Jenes spricht nur von Buchhändlern und Büchern, dieses aber erklärt, es hätten „zeithero“ Zweifel obgewaltet, ob die gegen den Büchernachdruck vorhandenen gesetzlichen Bestimmungen auch auf musikalische Compositionen, Landkarten und topograph. Zeichnungen anzuwenden seien, und bejaht dies, „insonderheit“ die Vorschriften des Mandates vom 18. Dezember 1773 sollten auch dafür gelten. Daraus geht aber deutlich hervor, dass ursprünglich weder Gesetzgebung noch Praxis dieses ältere Mandat auf Musik bezogen hat.

Auch die erwähnten Versuche von Reichsgesetzen haben es nur mit Büchern zu tun. Aber auch die Gesetzgebung in Oesterreich hatte mit der Verordnung der böhmisch-oesterreichischen Hofkanzlei vom 11. Februar 1775 (Harum § 13 S. 23 f.): „dass der den Wissenschaften, den Buchdruckern und dem Handel so schädliche Bücher-

nachdruck der inl. einem rechtmässigen Verleger zugehörigen Auflagen gesetzmässig bei schwerer, und nach Erscheinung der Umstände mit zu verschärfender Strafe untersagt werden solle," nicht die Musik im Sinne, dies geht u. a. daraus hervor, dass sich der bald darauf aufblühende Wiener Musikalienhandel wieder (später zu erwähnende) Privilegien geben liess.

Wenn somit das dargelegte Fortschreiten des Rechtsbewusstseins und der Rechtswissenschaft, welches selbst auf bildende Künste sich erstreckte, die Tonkunst unberührt liess, so war es durch die tonkünstlerischen Zustände selbst verursacht. Erstens machte man, wie erwähnt, für Musikalien von Druck und Stich wenig Gebrauch. Während es nunmehr fast nur gedruckte Bücher gibt, gibt es fast nur geschriebene, selten gedruckte oder gestochene Musikalien, es dauerte im Ganzen und Grossen bezüglich der Musik geradezu der mittelalterliche Zustand, wie vor Erfindung des Druckes fort, und Nichts kann dies so entschieden bekräftigen, als die schon vorhin berührte Stelle aus Pütters deutschem Staats- und Fürstenrecht I, XVI (Über Büchernachdruck und Privilegien, Cap. II S. 42), indem er daselbst umgekehrt zur Illustration des mittelalterlichen Zustandes die musikalischen Zustände seiner Zeit anführt:

„Ehe die Buchdruckerei erfunden war, konnte kein Gelehrter an den Werken seines Fleisses .... länger ein eigentümliches Recht behaupten, als so lange er solche für sich behielt, oder nur unter Bedingungen, die die weitere Ausarbeitung verhindern konnten, von sich gab. Sonst konnte ein jeder Besitzer eines Manuscriptes dasselbe mit unbeschränkter Freiheit jedem andern zur Abschrift gestatten, oder in Abschriften, die er selbst davon gemacht oder machen lassen, verkaufen, vertauschen, verschenken, verleihen, oder auf was vor Bedingungen er wollte, überlassen; ungefähr ebenso, wie es jetzt mit geschriebenen musikalischen Compositionen gehalten wird. Wie auch da ein jeder Besitzer eines Concertes, einer Symfonie (sic), einer Arie etc. jedem andern Abschrift geben oder gestatten kann, wie er will, ohne dass der musikalische Verfasser, der einmal seine Arbeit von sich gegeben hat, sich darüber beschweren kann, so konnte auch ehedem kein Gelehrter sich beklagen, den Meisten musste es vielmehr zu Ausbreitung ihres Ruhmes angenehm sein, wenn ihre Werke durch viele Abschriften in vielerlei Hände kamen."

Mithin ermangelte es bei Musikalien fast immer des Objectes,

welches eines Schutzes, nach damaliger Anschauung wenigstens, fähig gewesen wäre.

Viel mochte übrigens zur abschriftlichen Verbreitung von Musikalien die Tatsache beitragen, dass das Abschreiben auch zum Zweck des Studiums und daher von Musikern selbst eifrigst betrieben wurde. So hat Seb. Bach schon als eilfjähriges Kind die seinem Bruder gehörigen Fugensammlungen heimlich bei Mondenschein abgeschrieben, wohl eines der rührendsten Beispiele von heiligem Kunsteifer eines Kindes, und zugleich einer der traurigsten Belege für menschliche Bosheit, indem der genannte Bruder das so mühsam Geschriebene wegnahm und vernichtete, dann später schrieb er als Mann Werke von Palestrina, Lolli, Couperin, Caldara ab, ebenso Mozart Compositionen von Michael Haydn, Eberlin, Bach u. s. w.

Aber auch bei gedruckten und gestochenen Musikalien war die Frage wenigstens nach einem Urheberrecht im subjectiven Sinne meistens gegenstandslos, indem Druck und Stich vielfach in einer Art stattfand, welche zeigte, dass ihn Niemand anderer unternehmen wollte, oder dass eine Nachfrage nach gedruckten Exemplaren über eine gewisse Zahl hinaus nicht zu erwarten stand, wo also eine Verletzung des Urheberinteresses gar nicht zu besorgen war, oder sich nicht gelohnt hätte. Nämlich die Unlust zum Druck oder Stich von anderer Seite war es, die jetzt [1]) vielfach Componisten bewog, nicht nur ihre Werke selbst in Verlag zu nehmen,[2]) sondern, wie schon gesagt, gar eigenhändig in Zinn oder Kupfer zu stechen und zu radiren. Hingegen das Unternehmen des Verlages auf Subscription seitens des Verlegers oder des Urhebers selbst wurde nur begonnen, wenn eine hinlängliche Zahl von Subscribenten sich gemeldet hatte, gieng also von der Voraussetzung aus, dass eine Nachfrage von vornherein nicht zu erwarten stehe, noch viel weniger ein Nachdruck. So haben Bach, Wolfgang Mozart und Joseph Haydn Werke im Selbstverlag erscheinen lassen, und ersterer, sowie Telemann und Mozarts Vater, welche sogar selbst gestochen. Auf Subscription hat aber insbesondere Mozart Verschiedenes veröffentlicht.

[1]) Im 16. und auch teilweise im 17. Jahrhundert war das nicht so, wie die Privilegien bezeugen, welche sich Componisten auf ihren Selbstverlag geben liessen, wobei sie übrigens auch nicht den Druck eigenhändig anfertigten.

[2]) In Frankreich hingegen war es anders. Grétry z. B. verlegte seine Werke selbst, und erwarb sich schon dadurch ein grosses Vermögen (s. Gathy). — Manchmal wurden übrigens auch mit Kupferstechern Verträge geschlossen, wonach der Componist einen Anteil am Gewinn haben sollte, wie es Mozart einmal in Mannheim angetragen wurde, Jahn I 421 f.

Für gegenstandslos galt drittens die Frage nach urheberrechtlichen Interessen und ihrer Verletzung selbst dann, wenn wirklich von anderer Seite als vom Urheber etwas eigenmächtig im Stich oder Druck publicirt wurde, und damit berühren wir Dasjenige, was uns schon für das 16. bis 17. Jahrhundert erklärt, aber auch für das 18. Jahrhundert, warum Musiker sich die urheberrechtliche Ignorirung gleichmütiger gefallen liessen, als Litteraten. Dies hängt nämlich mit der gesellschaftlichen Stellung der Musiker und der damaligen Form wirtschaftlicher Ausnützung ihrer Kunst zusammen, welche in der Hauptsache bis ins 18. Jahrhundert dieselben blieben. Nicht durch Feilbieten der Werke im Kaufe an unbestimmte Personen, an das Publicum fand dies statt, sondern dadurch, dass für bestimmte Personen oder vermöge amtlicher Obliegenheit componirt wurde, und in der Entlohnung von Seite jener Person oder jenes Amtes, wurde der wirtschaftliche Lohn für die geschaffenen Werke gesucht und gefunden, und daher auch gegenüber einzelnen Personen oft eine bleibende dienstliche Stellung mit der Verpflichtung zur Lieferung von Compositionen überhaupt oder doch gewisser Compositionen eingegangen, welche dauernde Versorgung vielfach als der höchste Preis, daher auch als das wirtschaftliche und wegen ihres Ansehens als das gesellschaftliche Ziel von den Musikern angesehen wurde. Die Folge davon war aber, zumal im 18. Jahrhundert, dass nicht nur die Verfügung über die einzelnen Werke, sondern bei dauernder dienstlicher Stellung sogar die über die schaffende Kraft selbst der Person oder Behörde zustand, für welche componirt wurde, und die es entlohnte. So hat noch der Besteller des Mozart'schen Requiems, Graf Walsegg dieses Werk bekanntlich derart als sein betrachtet, dass er nicht nur für dessen Urheber gelten wollte, sondern gegen die Witwe, als sie es an Breitkopf und Härtel verkaufte, bald klagbar aufgetreten wäre. Ein schlagendes Beispiel aber, wie die ganze geistige Fähigkeit des angestellten Componisten als etwas dem Brotherren Verkauftes galt, bildet das Decret, mit welchem Jos. Haydn vom Fürsten Eszterhazy zu seinem Kapellmeister ernannt wurde, um so mehr als dieses Decret mehr als Begrenzung seiner Rechte, denn als seiner Pflichten erscheint.[1]) Art. 4 (Pohl, Jos. Haydn I S. 392) lautet:

[1]) Das zeigt sehr deutlich Art. 10: „Wie man alle seine schuldige Dienste zu Papier zu setzen um so weniger erachtet, als die durchlauchtigste Herrschaft ohne deme gnädig hoffet, dass er Jos Heyden ... sich ...

„Auf allmaligen Befehl Sr. Hochf. Durchl. solle er Vice-Capelmeister verbunden sein, solche Musicalien zu componiren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothanne neue Composition mit niemanden zu comuniciren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen und gnädiger erlaubnuss für niemand andern nicht zu componiren."

Wenn also eine Persönlichkeit, für welche, sei es gelegentlich oder infolge eines bleibenden Verhältnisses componirt wurde, davon etwas an andere mitteilte und so direct oder indirect im Druck erscheinen liess, so hätte es dem Urheber nicht einfallen können, dem sich zu widersetzen, selbst, wenn er es nicht gern gesehen hätte, dass seine Werke gedruckt werden, denn der Besteller oder Dienstherr hatte nicht bloss ein beschränktes Recht an dem Werk, sondern ein unbedingtes, unumschränktes Verfügungsrecht über das Werk erworben, ihm kam die eigentliche volle Herrschaft darüber zu, gar keine mehr dem Urheber, was ja auch im heutigen Urheberrecht des Bestellers, wenigstens nach oesterreichischem Recht, noch gewissermassen nachklingt. — Aber anstatt jene Drucklegung und Veröffentlichung übel aufzunehmen, sahen die Componisten darin eine Ehre und Auszeichnung, man sieht, es mangelte zufolge jener ihrer wirtschaftlichen Verhältnisse und socialen Stellung gänzlich an einem Bewusstsein der Selbstbestimmung, das zur Geltendmachung eines Urheberrechtes als solchen erforderlich gewesen wäre. So soll Haydn (nach Griesinger), als er noch jünger war, mit Wohlgefallen an den Gewölben verweilt haben, „wo die eine oder andere Arbeit im Druck zur Schau gestellt war." ib. S. 19, Pohl I S. 187, mit welcher die Händler ohne sein Wissen gute Geschäfte machten (von Pohl ohne Grund bezweifelt).

Mit allem dem hängt teils als Ursache, teils als Wirkung zusammen, dass es einen gewerbemässigen Musikalienverlag und Musikalienhandel bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland wenigstens nicht gab, wenigstens nicht im heutigen Sinn eines ausschliesslichen oder doch überwiegenden und insbesondere vom Buchverlag und Handel getrennten Verlages und Handel von Musikalien. Jene ersten Verlagsunternehmer, die wir aus den ältesten Privilegien kennen gelernt haben, waren Buchhändler (Bibliopolen) und noch

der ferneren fürstl. Gnade würdig mache, also lasset man auch jene seiner geschücklichkeit und Eyfer über", ferner die Erhebung zum Hausofficier in Art. 2.

später, als der Musikalienverlag durch andere Personen als den Urheber selbst seltener wird, sind es Buchhändler oder Drucker und Stecher. Etwas häufiger war, wie wir schon wissen, der Selbstverlag der Urheber, das Häufigste war aber die Verbreitung von Compositionen durch die Copisten, die mit Abschriften gewerbemässig Handel trieben.

Ebensoweit, ja noch weiter stand aber die Musik hinter der Litteratur bezüglich des Aufführungsrechtes zurück. Allerdings hat die Litteratur des vorigen Jahrhunderts in Deutschland sich auch für recitirte Dramen mit dieser Frage gar nicht beschäftigt, aber während es für recitirte Dramen doch als ziemlich selbstverständlich galt, dass sie nur mit Zustimmung des Urhebers öffentlich aufgeführt werden dürfen, offenbar weil selbst Abschriften der Urheber nur zum Zweck einer von ihm genehmigten Aufführung machen liess, war es in der dramatischen Musik anders.[1]) In Italien verstand es sich für Opern von selbst, dass die Arbeit des Componisten dem ihn dafür entlohnenden Impresario gehörte. Hie und da überliess dieser ihm eine Abschrift zur eigenen Verfügung, die meisten Abschriften aber verkaufte der Copist, den der Impresario durch diese Möglichkeit für das Abschreiben bezahlt machte.[2]) Der Componist hatte also auf keinen Fall eine ausschliessliche Verfügung in dieser Richtung, sondern konnte froh sein, auch neben andern Personen durch Verkauf des Manuscriptes (das natürlich ohne seine Zustimmung wieder weiterverkauft werden konnte) einen Nutzen zu ziehen. In Deutschland wurden Opern meist für Hoftheater componirt, und diese gewährten

---

[1]) Von einem Aufführungsschutz für nicht dramatische Musik war natürlich ebensowenig die Rede, als er damals für nichtdramatische Litteratur verlangt wurde, und heute bewilligt ist.

[2]) So schreibt Leopold Mozart von Mailand 15. December 1770: „Der Copist ist ganz voll Vergnügen, welches in Italien eine gute Vorbedeutung ist, indem, wenn die Musik gut ausfällt, der Copist manchmal durch Verschickung und Verkaufung der Arien mehr Geld gewinnt, als der Kapellmeister für die Composition hat". Wolfg. Mozart: ... Der Copist ... sagte, dass er meine Oper just für den Hof nach Lissabon schreiben muss". u. Leop. Mozart, Venedig 1. März 1771: ... Die Oper ... werden wir ... nicht mitbringen, indem sie noch in des Copisten Händen ist, und er, wie alle Operncopisten in Italien das Original nicht aus den Händen lässt, so lange sie ihren Schnitt machen können, damit sie es allein haben. Der Copist hatte, da wir Mailand verliessen, fünf ganze Copien zu machen, nämlich eine für die Impresa, zwei nach Wien, eine für die Herzogin von Parma und eine für den Hof von Lissabon, von einfachen Arien Nichts zu melden. Später kann er noch mehrere Bestellungen erhalten haben." Nissen 235. 244. 247.

allerdings manchmal aus Noblesse die Partitur dem Künstler zur freien Verfügung.

Unterdessen, nämlich schon 1760, beginnt eine neue Periode, abermals noch nicht für das musikalische Urheberrecht, wohl aber für den Musikalienhandel und Verkehr in Deutschland mit Immanuel Breitkopf.[1] Indem dieser zuerst eine eigentliche stabile Musikalienhandlung und einen gewerbemässigen, vom Bücherverlag getrennten Musikalienverlag errichtete, wirkte er förmlich epochemachend in dieser Hinsicht. Dadurch, dass er zunächst mit lauter Manuscripten handelte, musste allerdings das eigenmächtige Copiren erst recht in Blüte kommen. Denn hier und anderwärts, wo solche Handlungen entstanden, wie in Wien und Berlin, eröffnete sich den Copisten eine neue Aussicht auf Verdienst, viel höher und bequemer als früher, wo sie mit ihren Abschriften hausiren gehen mussten. Sie konnten jetzt auf Absatz im Grossen und auf dauernde Beschäftigung durch solche Handlungen rechnen. Aber auch dadurch, dass der von Immanuel Breitkopf wieder neu erfundene Typendruck und dann auch der Stich in den gewerbemässigen Musikalienhandel und Verlag eingeführt wurde, änderte sich das nicht sehr, denn nunmehr hatten die Copisten für Stecher und Drucker zu tun. Sehr bezeichnend dafür ist eine Aeusserung Burney's: „Besides printed copies of works of the most celebrated composers of all nations, he (Breitk. j.) sells in manuscript at a reasonable price single pieces of any work already printed as well, as of innumerable others, which have never been published.“ Und in dem gedruckten „Avertissement“ des thematischen Cataloges hiezu gesteht (nach Thomas) Breitkopf die Schwierigkeit ein, „gewissen Musikern die Sachen aus den Händen zu winden!“ Thomas schlägt daher einen Contract auf Beteiligung des Componisten am Preis jeder verkauften Abschrift vor, zugleich bezeichnet er den Schleichhandel,

[1]) Vgl. über ihn Signale f. d. mus. Welt XXV Nr. 12 vom 12. Febr. 1867. Hier wird die Tätigkeit dieser Firma chronologisch also dargestellt: 1755 Erste Veröffentlichung des neuen Notentypendruckes (il trionfo del fedeltá von der Kurprinzessin v. Sachsen) — 1760 Errichtung einer Musikalienhandlung von lauter Manuscripten 1761—1780. Kataloge von musikal. Büchern. musikal. geschriebenen Werken — 1719—1745. Bernh. Christ. Breitkopf, Buchdruckerei, Schriftgiesserei, Buchhandel — 1745—1794. J. Gottl. Imman. Br., Notendruck, Musikalienverlag, (Ph. E. Bach, Leop. Mozart, Graun, Rolle, Doles, Hiller) 1794—1827. Gottl. Christ. Härtel, Stein- und Zinndruckerei (Haydn, Mozart, Clementi, Dussek) — 1827—1867. H. u. R. Härtel, Mendelssohn, Schumann, Gesammtausgab. von Beethoven, der Bach- und Händelgesellschaft, wozu R. Wagner zu fügen ist und 1867—1890 u. a. die Gesamtausgaben von Mozart, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Chopin.

d. i. das listige Anfertigen und Erwerben von Copien wider den Willen des Urhebers, als allgemeinen Brauch der Musikalienhändler, wie denn auch Emanuel Bach im Gespräch mit Burney eigens jene Werke aufzählte, die mit seiner Zustimmung gedruckt wurden.

Indessen darf man, bis in die 80er Jahre wenigstens, die Verleger und Musikalienhändler deswegen nicht einseitig beurteilen. Vor allem ist Breitkopfs Tätigkeit gerade für jenen Zweck, den auch das Urheberrecht vor allem anstreben muss, für das Richtigstellen von Compositionen, und Urhebernamen von Bedeutung gewesen, wie vorher keine andere, ausserdem aber für die Übersicht der musikalischen Production und ihre Verbreitung, so dass gerade diese mehr scheinbare als wirkliche Ignorirung der Urheberinteressen eine Vorbereitung dafür bildete, dass ein Urheberrecht dem Verleger wie dem Publicum gegenüber auch in der Musik allgemein anerkannt wurde. Den Verkauf von Abschriften als etwas Unrechtes zu betrachten, konnte damals noch Niemandem einfallen, aber auch für mechanisch vervielfältigte Musikalien musste zunächst eine Zeit des Übergangs im Rechtsbewusstsein kommen.

Dem Copisten wurde ja wohl nicht immer gesagt, dass er nur die Zahl von Exemplaren copiren dürfe, die man bestellt hatte, im Gegenteil, man entlohnte ihn eher noch mit der Freiheit, weitere Copien nehmen und verkaufen zu dürfen, wie dies in Italien den Copisten, und zwar zum Verkauf an andere vom Impresario gestattet wurde und statt der Entlohnung dienen musste; aber wenn die Bestellung auch auf eine bestimmte Zahl von Exemplaren gelautet hätte, so hätte man doch daraus gegen den Copisten kein Verbot herleiten können, denn den Sudel seiner Copie brauchte er nicht hergeben, und damit konnte er dann weitere Copien machen. Somit konnten sich Copisten sehr wohl für berechtigt halten, ihre Copien auch an Stecher und Verleger zu verkaufen, noch mehr aber jene Personen, für welche auf Bestellung zum Unterricht u. dgl. m. etwas componirt war, und der Stecher wieder konnte dies stechen und drucken, denn es war ja eine weitverbreitete, selbst in der Litteratur über Nachdruck (s. S. 17 A. 1) ausgesprochene Meinung, dass das Drucken und Stechen eine Verfügung, eine Ausübung der Willensherrschaft über das dabei benutzte Exemplar sei, welche, sobald man nur dieses Exemplar rechtmässig durch Kauf, Schenkung etc. erworben hatte, daher kraft des Eigentums daran dem Erwerber zustehen müsse, in der Musik noch mehr, weil hier eben für Überlassung des Manuscriptes gewöhnlich schon eine

Entlohnung an den Urheber stattgefunden hatte oder dieser zur Entlohnung oder aus Liberalität es andern überliess.

Wenn also ein Verleger stach, was ihm ein Copist (oder sonstiger Besitzer eines Manuscriptes) zu diesem Zweck an fremden Compositionen überlassen, so begieng manchmal eine wissentliche Verletzung des Willens des Urhebers kaum der Copist, noch viel weniger der Verleger, der diesen für vollkommen zur Überlassung an ihn berechtigt halten musste. Daher konnte dies alles selbst unter dem Schutz eines Privilegiums geschehen, und die Privilegien, die sich Musikalienverleger für ihren Verlag geben liessen, was jetzt wieder häufiger, enthalten die Voraussetzung eines Erwerbes vom Urheber her nicht, wie z. B. folgendes Privilegium der Musikalien- und Kunsthandlung Artaria in Wien von Kaiser Joseph II. zeigt:

Wir Joseph der Andere .... bekennen offentlich mit diesem Brief .... dass Uns die hiesige Kunst-Handlung Artaria u. Co. in Unterthänigkeit zu vernehmen gegeben, was massen dieselbe keinen Fleiss spahre, auch keine Kösten ansehe, um in Kupferstichen und gestochenen Musicalien zur Verbreitung der schönen Künsten allmögliches beyzutragen, hierbey aber nicht unzeitig besorge, dass etwa von gewinnsüchtigen Leuten ihr billig anhoffender Gewinnst vereitlet werde, und Uns dahero gedachte Kunsthandlung untertänigst gebetten habe, dass Wir derselben Unser kaiserliches Druck-Privilegium über die in ihrem Verlag herausgebende Kupfer- und Schwarzkunststiche, auch die gestochene Musicalien zu ertheilen, gnädigst geruhen mögten. Wenn wir nun .... den sich durch solches Unternehmen auf die Beförderung der schönen Künsten verbreitenden Nutzen gnädiglich erwogen haben, als haben Wir obbemelter Kunsthandlung .... die Gnade gethan, und Freyheit gegeben .... kraft dieses Briefes .... dass dieselbe alle in ihrem Verlag herausgebende Kupfer- und Schwarzkunststiche, auch die gestochene Musicalien mit Beyruckung der Worte oder Buchstaben Cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis in offenem Druck auflegen, ausgehen, hin- und wieder ausgeben, und verkaufen möge, auch Ihr solche niemand ohne ihren Wissen oder Willen, innerhalb zehen Jahren von dato dieses Briefes an zu rechnen im heiligen Römischen Reich weder ganz noch Theilweiss und in keinerley Form nachdrucken und verkaufen solle. Und gebieten darauf allen .... Unseren und des heil. Reichs Unterthanen und Getreuen, insonderheit aber allen Kupferstechern, Kupferhändlern und Verlegern bey Vermeidung einer Poen von Fünff Marck löthigen

Goldes, die ein jeder, so oft Er freventlich hierwider thäte, Uns halb in Unsere kais. Kammer und den andern halben Theil mehrbesagter Kunsthandlung unnachlässlich zu bezahlen, verfallen seyn solle, hiemit ernstlich, und dass Ihr, noch einiger aus Euch selbst, oder jemand von Euretwegen obangeregte Kupfer- und Schwarzkunststiche, auch die gestochenen Musicalien, innerhalb der obbestimmten Zehen Jahren nicht nachstechet, nachdrucket, distrahiret oder verkauffet, noch auch solches andern zu thun gestattet, in keynerley Weiss und Weege, alles bey Vermeidung Unser kaiserlichen Ungnade und vorangesetzter Poen auch Verliehrung desselben eueren Drucks und Nachstichs, den vielgemelte Kunsthandlung oder derselben Befehlshaber mit Hülf und Zuthun einer jeden OrtsObrigkeit wo sie dergleichen bey Euch und einem Jeden finden werden, alsogleich aus eigener Gewalt ohne Verhinderung männiglichs zu sich nehmen, und damit nach ihrem Gefallen handlen und thuen mögen. Hingegen solle ofterwehnte Kunsthandlung schuldig und verbunden seyn, bey Verlust dieser kayserlichen Freyheit von allen in ihrem Verlag herauskommenden Kupfer- und Schwarzkunststichen, auch gestochenen Musikalien, die gewöhnlichen Fünff Exemplarien zu Unserem kaiserlichen Reichs Hof-Rath einzuliefern. Mit Urkund dieses Briefes besiegelt mit Unserm kaiserlichen aufgedruckten Secret-Insiegel, der geben ist zu Wien den Acht und Zwanzigsten Januarij im Jahre Siebenzehn Hundert Zwey und Achtzig Unserer Reiche der Römischen im Achtzehenden, des Hungarischen und Böhmischen aber im Zweyten.

Jenes oben erwähnte geschäftsmässig betriebene eigenmächtige Verlegen von Compositionen im Stich rief aber ebenso, wie das Handeln mit Abschriften das bisher mangelnde Selbstgefühl der Componisten hervor, so dass sie dies als Verletzung, als Unrecht zu empfinden begannen. Denn sie mussten bei geschäftsmässigem Betrieb dieses Verlages und Handels, ihn als einen Gewinn betrachten, den sie verursacht hatten, der also eigentlich ihnen gebührte, sie mussten ferner, auch in fester Stellung sehen, dass ihre Werke eben ausser in der Form einer Besoldung noch in anderer Form ausgenutzt werden können, sie mussten diese andere Form der Ausnutzung auch für sich zu erlangen trachten, um so mehr, wenn, wie es häufig war, die Besoldung oder andere Belohnung zu kärglich ausfiel, als dass sie für vollen und die Existenz sichernden Lohn angesehen werden konnte, oder gar, wie bei Mozart, gänzlich fehlte. Daher sehen wir andererseits auch, dass selbst jene Dienstherren, welche die schaffende Kraft des Künstlers gänzlich ihm abgekauft hatten, jetzt erlauben, dass er

seine Werke durch Verlag und Verkauf an Verleger weiter ausnützt. Gerade Haydn erhält später vom Hause Eszterhazy die Erlaubnis zur Disposition über seine Werke,[1]) ferner wurden Kammercomponisten u. s. w. mit Gehalt ohne jene Verpflichtung angestellt, wie später Mozart von Kaiser Joseph.

Dass auf diese Art bei den musikalischen Künstlern die Überzeugung erwachte, dass der eigenmächtige Druck ihrer Werke ein Unrecht sei, das zum mindesten moralisch als solches zugerechnet werden konnte, ist begreiflich, und so werden wir uns nicht wundern, wenn uns ausdrücklich die Tatsache, dass einheimische wie fremde Verleger ohne Zustimmung des Urhebers Originalwerke, nicht etwa Arrangements, druckten und verkauften, bezüglich Mozarts berichtet wird,[2]) zugleich damit, dass sich damals schon dagegen Opposition regte.

Allmälich musste nun auch von Verlegern allgemein bekannt und anerkannt werden, dass der Weiterverkauf von Copien an sie dem ausdrücklich oder stillschweigend erklärten Willen der Componisten zuwiderlaufe, sei es unmittelbar oder mittelbar vom Copisten her,[3]) dass daher der Erwerb von solchen Copien und ihr Stich nicht

---

[1]) Pohl, Mozart u. Haydn in London II S. 34 „seine Opern waren übrigens, wie ja auch die Symphonieen im Dienste des Fürsten geschrieben, der seinem Kapellmeister freie Hand liess, mit ihnen nach Belieben zu verfügen, — ein nicht zu unterschätzender Umstand“.

[2]) „Von niemandem wurde seine Sorglosigkeit um Geld mehr gemissbraucht als von Musikalienhändlern und Theaterdirectoren. Die meisten seiner Klaviersachen brachten ihm nicht einen Pfennig ein, denn er schrieb sie meist aus Gefälligkeit für Bekannte, die gern etwas Eigenhändiges von ihm, und zu ihrem eigenen Gebrauche haben wollten. Jene Spekulanten wussten sich Abschriften zu verschaffen, und druckten frisch darauf los. Besonders hatte ein gewisser und ziemlich berühmter Kunsthändler eine Menge Mozart'scher Compositionen auf diese Weise gedruckt, verlegt und verkauft, ohne den Meister darum zu befragen.“ Rochlitz allg. Ztg. I 83 und darnach Nissen S. 583. Jahn I 732 erklärt zwar diese Darstellung für unzutreffend, aber für kleinere Werke, die viel Käufer fanden, wie Variationen und dergl. muss sie doch zutreffen, wenigstens zeigt ihre Aufnahme bei Nissen, dass die Witwe Mozart, Nissens Gattin, sie als wahr anerkannte. — Ein specieller Fall ebenfalls von Nissen (S. 584) an Rochlitz mitgeteilt ist folgender: „Einst kam eine Frau zu Mozart: Da hat der A. wieder einmal eine Partie Variationen für Clavier von Ihnen gedruckt, wissen Sie davon? — Nein — Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal? — Ei was soll man viel Redens machen, sagte Mozart, er ist ein Lump“.

[3]) So wurde Artaria von Haydn gewarnt: „Ihr eigener Copist ist ein Spitzbub, da er diesen Winter dem Meinigen 8 Speciesducaten anerboten, wenn er ihm die „7 Worte“ zukommen liesse“. Pohl, Haydn II, 170, und ebenso von Haydn

redlich und rechtmässig sei, zum mindesten etwas, dessen Unterlassung auf Verlangen des Componisten stattzufinden hatte, es musste als Unanständigkeit des Verlegers gegenüber dem Componisten erscheinen. Ähnlich, wenn auch etwas langsamer, musste dieselbe Ansicht sich bilden für Werke, welche dem Stecher von Jemandem verkauft wurden, für den sie componirt waren. Es musste die Anschauung entstehen, dass das Verfügungsrecht dieser Person über die eigenen Gebrauchszwecke doch nicht so eigentlich hinausreiche, insbesondere dass bei vielen Werken es gar nicht in der Intention des Componisten gelegen war, sie in die Oeffentlichkeit zu bringen; doch ging es hier noch langsamer, denn vielfach wurde so wenig an eine sachliche Beschränktheit des Rechtes bei demjenigen, für den etwas componirt wurde, gedacht, dass man im Gegenteil den Stich eines solchen Werkes entweder als Beweis einer im einzelnen Falle stipulirten zeitlichen Beschränktheit des Rechtes auffasste,[1]) mit dessen Aufhören der Stich von selbst frei wurde, also dem Componisten auch kein Recht mehr zustehe, oder als Retrocession, letzteres ist aber deshalb wenigstens bei dem vorher unten citirten Haan nicht wahrscheinlich, weil er eben für Musikalien keinen Verlagsvertrag im Gesetz normirt haben wollte.

Diesen aus alter Zeit herübergenommenen Verhältnissen und Anschauungen gegenüber machte sich nun aufs Entschiedenste die Tendenz der Musiker geltend, durch Verlagsverträge und somit durch Geltendmachung von Urheberrechten ihre Werke voll auszunützen;

---

zur Rechtfertigung aufgefordert, als die Musiker Tost und Breunig ihm (Artaria) heimlich Haydn'sche Werke angeboten hatten, a. a. O.

[1]) Charakteristisch ist dafür die Ansicht, die noch bei Beratung des a. b. G. Vicepräsident Math. Wilh. v. Haan aussprach: „Man solle die von Büchern geltenden Grundsätze (sowie auf Kupferstiche) auch auf Musikalien und Landkarten nicht anwenden, nachdem Musikalien gewöhnlich erst dann gestochen werden, wenn die Zeit, auf welche sie der Componist Jemanden überlassen u. verkauft hat, vorüber ist, Landkarten aber zusammengezogene Bilder u. keine Erfindungen seien. Demnach könne der ganze § wegbleiben.“ (Indessen wurden aus dem Text des Referenten nur die Kupferstiche gestrichen), u. in der Tat kam Ähnliches vor. So verpflichtete sich noch Spohr 1813 dem Wiener Grosshändler Tost, ihm gegen ein angemessenes Honorar auf 3 Jahre Alles zu überlassen, was er in dieser Zeit componiren würde, oder auch schon componirt im Manuscript vorrätig hatte. Spohr hatte ihm die Partituren alle ohne Zurückbehaltung einer Abschrift einzuhändigen, durfte aber dagegen jedes beliebige von Tost verwertete Werk aufführen, so oft als möglich, aber nur in Gegenwart von Tost. Spohr, Selbstbiogr. I, 182. Eine Berechtigung auf Zeit, hier aber des Urhebers, enthielt auch Beethovens weiter unten nach Thayer abgedruckter Contract mit Artaria.

wir sehen es bei Haydn, Mozart und allen andern damaligen Componisten, und zwar mit verschiedenen Firmen; so insbesondere mit Vorbehalt, ein und dasselbe Werk ausserdem im Ausland verlegen zu dürfen, was anfangs gern gestattet wurde, da ja der inländische Verleger ohnehin den ausländischen Verlag nicht hindern konnte, weder rechtlich noch factisch, indem die ausländischen Verlagsfirmen sofort durch Agenten sich in den Besitz eines Exemplars setzten, was sie dann zum Nachdruck benutzten, weshalb Haydn an Artaria schreibt: „mir kann niemand verargen, dass, wenn die Stücke gestochen sind, ich selbst noch trachte einigen Gewinnst zu erhalten, weil ich für meine Werke nicht hinlänglich bezahlt bin, und weil ich eher ein Recht dazu habe, als die übrigen Unterhändler" (Pohl, Haydn II. 172), und den auswärtigen Verlegern konnte es ja gleichgültig sein, ob sie die Agenten zahlten, oder den Urheber, ja sie benützten das bessere Renommée, in welchem doch gewiss auch diese Erwerbsart im Vergleich mit der durch Agenten stand, zur Erfindung und Befriedigung einer musikalisch-bibliothekarischen Liebhaberei, nämlich sie verschrieben sich, nach Art eines Abonnements vom Componisten die ersten Abdrücke einer Ausgabe und Copie, ehe noch das Werk vom inländischen Verleger ausgegeben, ja auch nur angezeigt wurde; diese Stiche, gleichsam wie die „vor der Schrift" bei Kupferstichen nach Gemälden, Zeichnungen u. s. w., wurden mehr verlangt und bezahlt als die späteren, und dieser Vorgang wurde so sehr als etwas ganz Correctes von seiten der Componisten angesehen, dass Haydn einmal Artaria sogar ernsthaft Vorwürfe macht, dass er ihm durch voreilige Anzeige von Quartetten ein derartiges Geschäft damit verdorben habe (Pohl a. a. O. S. 190). Später allerdings trachteten die Verleger, und auch Artaria Haydn gegenüber, offenbar nachdem es die Gegenseitigkeit im Verkehr mit dem Auslande ihnen ermöglichte, selbst einigermassen dem dortigen Nachdruck zu begegnen, so überlässt Haydn 1790 das Originalmanuscript von drei Claviertrio's an Artaria mit allen Rechten des alleinigen Eigentumsrechtes für 130 fl. und mit der Erklärung, „selbe weder hierorts, noch anderwärts an Andere zu geben" (Pohl a. a. O. S. 33.

Daneben dauerte aber der Selbstverlag fort, so verlegte Haydn selbst noch auf Subscription im Stich drei Sonaten (Pohl II. 156 I S. 111) und Beethoven ging mit Artaria einen Contract ein, der 1) in einer Verpflichtung Artarias bestand, gegen Bezahlung der Stich- und auch der Druckkosten für eine gewisse Anzahl von Exemplaren Stich und Druck Beethoven zu liefern, so dass dieser zunächst als Selbst-

verleger auftrat, dann aber nach einer gewissen Zeit 2) in dem Recht Artarias, allein die Platte zu übernehmen, das Werk weiter zu drucken und zu verkaufen, also nach jenem Verlag Erwerb des weiteren Verlagsrechts durch die den Stich besorgende Firma. Thayer I Anh. X S. 382 f.[1])

---

[1]) Contract.

Unter heut' angesetztem Datum ist zwischen H. Artaria & Co. u. H. Ludw. von Beethoven folgende Verabredung geschlossen worden:

1^mo Es übergibt Herr van B. dem H. Artaria seine 3 Trio auf das Klavier Violin, Bass, u. verbindet sich Herr Artaria solche gegen Vorausbezahlung von zweihundert zwölf Gulden, rein und schön, auch mit einem zierlichen Titelblatte versehen, binnen sechs Wochen von untergesetztem Datum an gerechnet, spätestens, stechen zu lassen.

2^do Verbindet sich H. Artaria demselben 400 Exemplare, das Exempl. um einen Gulden auf die Art abzuliefern, dass von dem Tage der verflossenen 6 Wochen an gerechnet, alle Wochen wenigstens 50 Exemplare bis auf die bestimmte Zahl von 400 unfehlbar abgedruckt und abgegeben werden sollen; jedoch steht es Herrn von Beethoven frei auch eine geringere Zahl abzunehmen.

3^io Übernimmt H. Artaria nach der abgelieferten bestimmten Anzahl Exemplare die Platten gedachter 3 Trio um den Preis von 90 Gulden, welche er sich auch von oben bemeldter Summe der 212 Gulden sogleich abziehen lässt.

4^o Vom Tage der abgelieferten ersten Exemplare verspricht H. Art. auf hiesigem Platze durch 2 ganze Monate keine Exemplare davon zu verkaufen; dagegen ihm aber dessen Absatz ins Ausland von diesem nämlichen Tage an freisteht, nach Verlauf der 2 Monate aber, auch hier in Wien er selbige als seine rechtmässige eigenthümliche Waare verkaufen darf.

5^o Nach Verlauf dieser 2 Monate bleibt es zwar H. van Beethoven frei, die ihm übrig bleibenden Exemplare nach Gutdünken absetzen zu können, jedoch hat derselbe alsdann keinen Anspruch mehr auf den weiteren Verkauf seines Werkes, und sollte er für gut finden, bis dahin die Anzahl von 400 Exemplaren nicht abnehmen zu wollen, so soll ihm auch weiter das Recht nicht mehr zustehen, auf Rechnung diese Anzahl Exemplare abfordern zu können.

6^o Das Praenumerantenverzeichniss wird dem H. Artaria gedruckt überliefert werden, um solches denen für die Herren Praenumeranten bestimmten Exemplare beiheften zu lassen.

In Urkund dessen beidseitiger Kontrahenten eigenhändige Unterschrift und Pettschafte.

Wien d. 19. May 1795.

L. S. Ludw. v. B. L. S. Artaria & Comp.

Anzeige in der Wiener Zeitung vom 16. Mai 1795.

Praenumeration

auf Ludw. v. Beethovens 3 grosse Trio's für das Pfte., Violin, u. Bass, welche binnen 6 Wochen bei dem Verfasser gegen Zurückgabe des (Praenumerations)Scheins zu haben sein werden. Der Preis eines vollständigen Exemplars ist ein Ducaten. Die

Nachdem auf diese Weise die Componisten selbst zeigten, dass nach ihrer Anschauung ihnen die Verfügung über ihre Werke und deren Nutzung ausschliesslich gebühre, trat auch die Beachtung der Tonkunst in der Litteratur [1]) und in der Gesetzgebung ein, in ersterer allerdings in so geringem Masse, dass man sagen muss, nicht eine Geltendmachung und wissenschaftliche Entwicklung jener neuen Anschauungen in der Litteratur, sondern ihre Geltendmachung in der Wirklichkeit hat jenen Fortschritt in der Gesetzgebung herbeigeführt, welcher in den letzten 15 Jahren des vorigen Jahrhunderts begonnen hat, und in zweierlei besteht: 1) Ausdrückliche Bezeichnung der Tonkunst als Gegenstand des Schutzes gegen Nachdruck, 2) ausdrückliche Ausdehnung des allgemein gesetzlichen Schutzes gegen Nachdruck und des Urheberschutzes im Gegensatz zum blossen Verlagsschutz auf die Tonkunst.

Frankreich war, dem schon erwähnten früheren Aufschwung des Musikalienstiches und des Verlages gestochener Musikalien entsprechend, das erste Land, welches auch der Tonkunst einen ausdrücklichen Schutz nicht bloss durch Privilegien, sondern durch all-

Namen der H. Praenumeranten werden vorgedruckt, u. sie geniessen den Vorteil, dass dieses Werk für Andere erst 2 Monate nach der Ablieferung, vielleicht auch nur gegen erhöhten Preis abgegeben wird. In Wien praenumerirt man bei dem Verfasser ..... in der Kreuzgasse hinter der Minoriten-Kirche Nr. 35 im ersten Stock.

[1]) So z. B. Joh. Jak. Cella freimütige Erörterungen, Anspach 1784 S. 111 in höchst sonderbarer u. unrichtiger Weise über die Zulässigkeit von Sammlung: „In einer der vorhergehenden Stellen hiess es, dass das (litt.) Eigentum sich nicht auf die einzelnen Bestandteile u. auf die einzelnen darin vorgetragenen Wahrheiten erstrecke, allein daraus lässt sich nicht folgern, dass einzelne Aufsätze aus dem Buch, die für sich ein Ganzes ausmachen, nicht nachgedruckt werden dürfen. Ganz anders ist der Fall, wenn einer aus den Schriften mehrerer Gelehrten eine Sammlung herausgibt .... Da ja die Sammlung ihre wesentliche Existenz nicht diesem oder jenem einzelnen Verfasser, sondern der Auswahl, der Bereitung des Sammlers zu danken hat, dessen Eigentum sie ist, von dessen Geschmack und Einsicht der wesentliche Wert der Sammlung im Ganzen abhängt, so, dass wenn Jemand eine Sammlung von Arien od. Clavierstücken verschiedener Meister herausgibt, weder Graun, noch andere noch Bach noch Hiller, noch Benda sagen können, dass dieses Ganze, was der Sammler drucken lässt, ihr Eigentum sei. Dahingegen, wenn Jemand aus einer Sammlung, die etwa Naumann von seinen Werken gemacht hätte, bloss alle seine Arien, seine Opern .... abdrucken wollte so wäre dieses ein unerlaubter Nachdruck, weil alle wesentlichen Stücke der Sammlung jedes einzelne Ganze dem Naumann eigentümlich zugehörte, der wesentliche Wert derselben nicht auf der Auswahl des Dritten, sondern ganz allein auf Naumanns musikalischem Talent beruhte u. s. w."

gemeines Gesetz gewährte, und zugleich ausdrücklich den Urhebern als solchen; zunächst gegen eigenmächtige schriftliche Vervielfältigung. Schon 1786 erging ein arrèt de conseil (Pouillet S. 13, Renouard I S. 191 f.), der folgendermassen lautete:

„Les auteurs et éditeurs qui desireront faire graver des ouvrages de musique avec paroles ou sans paroles, ne pourront le faire, sans avoir obtenu de M. le garde-des-sceaux la permission ou privilége du sceau, conformément aux règlements et ordonnances établis pour la librairie; et il ne sera accordé pour les dits ouvrages, aucun privilége du sceau, ou aucune permission aux marchands éditeurs, qu'en justifiant par eux la cession, qui leur en aura été faite par les auteurs ou propriétaires; ou qu'autant, qu'ils se présenteront les premiers, lorsqu'il s'agira de faire imprimer ou graver dans le royaume la musique, qui sans être une contrefaçon, aura déjà été gravée ou imprimée en pays étrangers."

Freilich bemerkt Renouard dazu: „Le respect pour la propriété des auteurs a servi de prétexte, ou tout au moins de passeport a l'établissement de l'impôt sur l'impression de la musique créé par arrèt du conseil du 15. sept. 1786," immerhin lautet aber die Begründung: „Le Roi s'étant fait rendre compte en son conseil des mémoires présentées par les auteurs, compositeurs et marchands de musique, à l'effet d'arrèter les cours des contrefaçons, qui nuisent au droits des artistes et aux progrès de l'art, surtout depuis que les ouvrages de ce genre sont assez recherchés pour reveiller la cupidité, et animer la fraude; Sa Majesté ayant reconnu que par ces abus les droits de la propriété sont de jour en jour moins respectés, et que les talents sont depouillés de leur productions, à quoi voulant pourvoir, le Roi en son conseil de l'avis de M. le garde-des-sceaux a ordonné et ordonne ce qui suit etc." Dieses privilége du sceau musste dann offenbar jedem erteilt werden, war also eigentlich nur mehr der Form nach ein Privilegium.

Die Revolutionszeit schuf aber diesbezüglich auch im formellen Sinn allgemeine Gesetze, und diese zunächst gegen unbefugte Aufführung: nämlich von Dramen, also auch von dramatischer Musik. Denn Art. 4 des ersten derartigen Gesetzes, nämlich des Gesetzes vom 13.—19. Januar 1791 spricht ganz allgemein von ouvrages des auteurs vivants, welches Wort auch auf musikalisch-dramatische Werke passt, und auch der übrige Wortlaut ist ebenso

[1]) Das Nähere darüber in dem Abschnitt „Aufführung".

auf recitirendes, wie musikalisches Drama abgesehen (vgl. Pouillet, S. 564 f., Renouard 304 und dazu S. 301 ff.). Ausdrücklich genannt wird aber die Musik schon im Titel, im Gesetz vom 19. Juli 1793 und gleich zu Anfang wird das lebenslängliche Recht auch der Componisten (und das 10jährige der Erben und Nachfolger) zur ausschliesslichen Verfügung über ihre Werke und zu ihrer ausschliesslichen Verbreitung anerkannt.

In Deutschland aber hat zuerst das preussische Landrecht Musik und musikalische Urheberschaft ausdrücklich zum Gegenstand der allgemeinen Gesetzgebung gemacht, indem nämlich, wie bekannt, dieses den Erwerb vom Urheber her grundsätzlich als Erfordernis zum Verlagsrecht behandelt, denn „in der Regel erlangt der Buchhändler das Verlagsrecht nur durch einen mit dem Verfasser darüber geschlossenen schriftlichen Vertrag“ I tit. 11, § 998, und § 997 das. erklärt: „Nicht blos Bücher, sondern auch Landcharten, Kupferstiche, topographische Zeichnungen und musikalische Comp. sind ein Gegenstand des Verlagsrechtes“. Zwar scheint man diese Ausdehnung des Urheberschutzes auf Musikalien für etwas ganz Selbstverständliches, ja für eine blosse legislative Formulirung einer allgemeinen, nur bisher nicht gesetzlich ausgedrückten Anschauung gehalten zu haben, indem in den Motiven und andern Materialien

[1]) Von welcher Regel es allerdings in § 1021 f. weitgehende und mit Recht von Heydemann u. a. bekämpfte Ausnahmen gibt, die aber die Regel nicht aufheben. Letztere hat daher Schürmann I S. 208 richtig als solche hervorgehoben, unrichtig ist aber seine Polemik gegen Heydemann bezüglich der Berechtigung jener Ausnahmen Er sagt nämlich „Nach seinen (des Landrechtes) Bestimmungen ist die Regel, dass das Verlagsrecht im Autor seinen Ursprung nimmt“ (dass also nicht die Autorrechte wie H. meint, das Secundäre sind). Hingegen in der Polemik H.s gegen § 1021, 1022. (Ursprüngliches Autorrecht des planentwerfenden und bestellenden Verlegers) sieht er nur eine Verwechselung der verlagsrechtlichen Grundstellung von Autor und Verleger, welche den verschiedenartigsten Modifikationen unterliegt, mit einer stehenden Norm der Nachdrucksgesetzgebung, die notwendig ist, um die Dauer des Rechtsschutzes nicht so bald anders berechnen zu müssen. und nennt dies „die wundeste Stelle an der neueren Polemik gegen das Landrecht, welche durch die einseitige Beschäftigung mit der Nachdrucksgesetzgebung nahezu dahin gekommen ist, dies für den eigentlichen Inbegriff der Rechtsbeziehungen zwischen Autor und Verleger anzusehen“.

Hingegen hat die badische Verordnung vom 8. September 1806 die Musik nicht im Sinn, sie spricht stets nur von Büchern, Schriftstellern u. s. w. und erklärt ausdrücklich, dass nur der Staatswille oder der solchen aussprechende Wille des Staatsgesetzgebers bestimmen könne, was über die Verhältnisse des Verlagseigentums Rechtens sein solle, ist also wegen dieser Läugnung eines Urheberrechtes ohne positive Anerkennung merkwürdig.

gar nichts darüber bemerkt wird (vgl. Bornemann, preuss. Ldr. III § 207 S. 194 f., Rönne, Ergänzungen I, 407) was ein Beweis mehr für das vorhin Gesagte ist, dass durch das Emporkommen des Musikaliendruckes, also durch das Leben, nicht durch die Jurisprudenz die neue Rechtsentwicklung bewirkt wurde, auch nicht durch ein absichtliches Bemühen, das französische Recht nachzuahmen, sondern durch die Form des Druckes, dass Musikalien direct von den Urhebern her durch die Verleger erworben wurden, was eben früher nicht der Fall war.

Aber in Oesterreich, wo doch der Musikalienhandel durch die Veröffentlichung Haydn'scher und Mozart'scher, sowie Beethoven'scher Werke sehr in Schwung gekommen war, hat man noch 1806 Musikalien des allgemeinen Rechtsschutzes nicht für würdig erachtet. Denn die Buchhändlerordnung vom 18. März 1806, also auch § 17 das.: „Kein in den Erblanden aufgelegtes Werk darf ohne Bewilligung des Verfassers wieder aufgelegt, oder ohne Einwilligung desselben und des Verlegers wieder nachgedruckt werden", gilt nur für den Buchhändler, ja ausdrücklich heisst es darin § 14: „Kunsthändler dürfen weder Bücher auflegen, noch damit Handel treiben". Nur für den Fall wird ihnen dieses gestattet, wenn bei einem Werke Bilder, Kupferstiche und geographische Karten das Vorzüglichste sind, und eigentlich um Vieles den Wert des gedruckten Textes übersteigen. — Nun betrifft aber die Buchhändlerordnung im Wesentlichen den Druck wie die Handlung von Büchern, also offenbar gilt die Buchhändlerordnung und damit die allg. Vorschrift des § 17 für Musikalien nicht. Und das erhellt auch daraus, dass man fortfuhr, auf Kunst- und Musikalienverlag Privilegien zu geben, so erhielt Artaria am 21. April 1806 eine Erneuerung seines 1782 verliehenen Privilegiums. Daher denkt § 1171 a. b. G.B. bezüglich der Musikalien, Landkarten und topographischen Zeichnungen gewiss nur an Schutz durch Privilegien, trotz der hinzugefügten Bemerkung: „die Beschränkungen des Nachdrucks sind in den politischen Gesetzen enthalten".[1])

[1]) Wie unklar die Redactoren des a. b. Gesetzbuches über das Verhältnis des Verlagsrechtes zum Urheberrecht gedacht haben, geht nicht nur aus der Aufnahme dieser Bemerkung in den § 1171 hervor, wo doch zum grössern Teil von jenen Gegenständen die Rede ist, bezüglich welcher es damals noch kein ausdrückliches Nachdrucksverbot gab, sondern noch merkwürdiger ist es, dass man absichtlich unterliess, in § 1171 ein Object zu nennen, dessen Nachdruck schon damals durch ausdrückliches Verbot untersagt war, nämlich die Kupferstiche, bezüglich welcher die Verordnung vom 15 Febr 1794 erklärt: „Keinem inländischen Kupferstecher ist erlaubt, den Kupferstich eines inländ Künstlers nach den nämlichen

Ferner spricht für diese Auslegung des oesterreichischen Rechtes bis in die erste Hälfte des Jahrhunderts auch die Tatsache, dass Sedlnitzky in seinem a. u Vortr. vom 19. April 1832 an Kaiser Franz die Notwendigkeit hervorhebt, den allgemeinen gesetzlichen Urheberschutz auch für Musikalien, freilich auch für die bereits geschützten Kupferstiche zu normiren, u. zw. mit den Worten: „Es müsste ferner meiner gehorsamsten Ansicht nach das Verbot des Nachdruckes auf den Nachstich von Musikalien, Kupferstichen, Lithographien u. allen ähnlichen Druckwerken ausgedehnt .... werden“ zu geschweigen des S. 31 Anm. erwähnten Widerspruches des Präsidenten von Haan gegen die Aufnahme der Musikalien in den Text des § 1171.

Nunmehr wird auch in der urheberrechtlichen Litteratur die bereits, wie erwähnt, früher begonnene Berücksichtigung der Tonkunst fortgesetzt, aber, wie in der Gesetzgebung Preussens und Oesterreichs, zeigt sich recht deutlich noch die frühere Vernachlässigung, nämlich in der unrichtigen Gegenüberstellung von litterarischen Werken einerseits, musikalischen Werken und Werken der zeichnenden Kunst andererseits, die nur aus dem Moment hervorgehen konnte, welches der vervielfältigenden zeichnenden Kunst mit der häufigsten Methode der Musikalienvervielfältigung gemeinsam war, nämlich aus dem Vervielfältigungsmittel des Stiches; eine Anschauung, die übrigens selbst auf die Gesetzgebung und Litteratur späterer Decennien nachgewirkt hat. Wir werden diese ganze Litteratur-Entwicklung etwas später im Zusammenhang betrachten.

Das Bewusstsein, dass die Tonkunst ausdrücklichen Gesetzesschutz verdiene, zeigt sich jedoch abermals, nämlich schon bei dem ersten Schritte, welchen (nachdem im alten Reiche die erste Frucht genossenschaftlichen Zusammenwirkens unter Anregung und Führung des preussischen Legationsrates Ganz nur im die Musik ignorirenden Versprechen Leopolds II. in der Wahlcapitulation von 1790 bestanden hatte: „Insonderheit wollen wir den Buchhandel nicht ausser Acht lassen, sondern das Reichsgutachten auch darüber er-

---

Zeichnungen in dem nämlichen Format nachzustechen, oder zu copiren“. Darauf mussten die Redactoren des a. b G. ganz vergessen haben, wenn K., wie Zeiller zu § 1171 mitteilt, „aus folgender Betrachtung“ weggelassen wurden: „Kupferstiche sind selten, so wie ein Buch, ein reines aus sich selbst geschöpftes Geistesproduct, sie sind meistens blos Copien von vorhandenen Gegenständen, Gemälden, Statuen u. dgl., wobei die Schönheit des Stiches den Hauptwert ausmacht. (hingegen) ein Nachstich von gleicher Schönheit, ist nicht gleich dem Nachdruck eines Buches eine blos mechan. Arbeit, sondern ein gleiches Kunstwerk“.

statten lassen, inwiefern dieser Handelszweig durch die völlige Unterdrückung des Nachdruckes von seinem Verfall zu retten sei", Schürmann I S. 213) zu Gunsten eines neuen und zugleich allgemein deutschen Schutzes gegen Nachdruck die deutschen Buchhändler beim Wiener Congress unternahmen, es ist dies die Denkschrift über den Büchernachdruck, zugleich „Bittschrift um Bewürkung eines teutschen Reichsgesetzes gegen denselben, den Erlauchten bei dem Congress zu Wien versammelten Gesandten teutscher Staaten ehrerbietigst überreicht". Diese redet auch von der Tonkunst, wenn es von der eigenmächtigen Vervielfältigung heisst (Klüber, Acten des Wiener Congresses IV S. 10):

„Die Vervielfältigung ist unrechtmässig, sie geschehe, auf welche Art sie wolle, ... Wenn Schiller die Abschriften eines seiner Meisterwerke an die Bühne zu Berlin oder Wien verkauft, so erteilt er ihr das Recht, sein Trauerspiel zu lesen und aufzuführen, oder es zu zerreissen, zu verbrennen, keineswegs aber die Abschrift zu vervielfältigen, und sie für eigene Rechnung weiter zu verkaufen. Dasselbe Verhältnis findet sich zwischen dem Verleger eines Buches und dem Käufer. Der Director einer Bühne darf Schillers Werk von dieser Bühne herab so vielen Zuschauern mitteilen, als das Schauspielhaus fasst; der Besitzer eines Buches darf es jeder Versammlung vorlesen, oder auch so vielen Freunden, als die zum Lesen erforderliche Zeit nur immer gestattet; doch beide finden hier die Grenze ihres Rechts, insofern es Mitteilungen betrifft. Dasselbe gilt von der Musik des Componisten. Über die Rechte des Dichters und des Tonkünstlers ist in solchen Fällen längst entschieden worden, warum sollte nun der Schriftsteller, der sein Werk unter gleichen Bedingungen drucken lässt, dieselbe Gerechtigkeit vergebens anflehen? Ist der Druck nicht auch im Grund eine Abschrift."

Unter den Unterzeichnern der später veröffentlichten Vollmacht befindet sich auch die Firma Breitkopf und Härtel.

Bekanntlich haben diese Bemühungen nur das Eine bewirkt, dass Art. 18 der Bundesacte zusicherte „die Bundesversammlung wird sich bei ihrer ersten Zusammenkunft mit Abfassung gleichförmiger Verfügungen über die Pressfreiheit und Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller und Verleger gegen den Nachdruck beschäftigen". Indessen begannen schon damals die Particulargesetzgebungen über Urheberrecht, nämlich zunächst (1814) in Oldenburg Art. 416 des dortigen Strafgesetzes und Luxemburg den 2. Januar

1817, von welchen die Erstere indess noch Privilegien voraussetzt und weder die Erstere noch die Letztere die Musik ausdrücklich erwähnen. 1827 gewährt Anhalt-Dessau,[1]) 1828 Anhalt-Cöthen[2]) und Sachsen-Coburg-Gotha[3]) der Tonkunst urheberrechtlichen Schutz, 1829 Sachsen-Meiningen,[3]) und dies geht bei Anhalt-Cöthen und Sachsen-Coburg-Gotha Hand in Hand mit dem Bestreben, die Nachdrucksgesetzgebung über das eigene Gebiet hinaus auszudehnen, indem Ersteres nach einem Vertrag mit Preussen auch preussischen Verlag schützt, letzteres alles im Bund Erschienene und Verlegte, ebenso Sachsen-Meiningen alles, was in Ländern verlegt wurde, mit welchen es Verträge abgeschlossen hatte, aber dies Alles war damals schon ungenügend.

Noch ungenügender war die Litteratur. Denn noch mehr als aus der oben erwähnten oberflächlichen und ganz gelegentlichen Behandlung der Tonkunst bei S. Cella geht deren Geringschätzung durch die Rechtswissenschaft hervor aus Duprée's Beiträgen zur Revision der Theorieen des Pacht- und Buchhandelcontractes mit besonderer Rücksicht auf die neueren französischen Gesetze, Landshut 1811 § 63 S. 85: „Als Nebenobjecte und Geistesproducte im entfernteren (!) Sinn haben wir Kupferstiche, Landkarten und Musikalien“ und vorher S. 84. Das Hauptobject des Verlagsvertrages ist das Geistesproduct eines Schriftstellers. Neustetel hat allerdings den richtigen Gesichtspunkt, indem er Musikalien zu den literarischen Werken und den Werken der bildenden Kunst gegenüberstellt § 7 S. 69, aber er benützt dies nur zur Rechtfertigung seiner Theorie von der injuria im Nachdruck. Bei Kramer zeigt sich ein Beginnen des Eingehens auf Fragen des speciell musikalischen Urheberrechtes, aber nirgends werden darin Gedanken ausgeführt, die einen Fortschritt des musikalischen Urheberrechtes gebildet, und der Gesetzgebung zur Grundlage gedient hätten.

Denn erstens waren in allen bisherigen Gesetzen musikalische

---

[1]) Verordn. vom 15/24. Nov. § 8, Eisenlohr S. 9: Was in dem Vorstehenden . . . . verordnet worden ist, gilt auch in Beziehung auf Landk., Kupferst. u. Steindr. incl. auf musikal. Compositionen.

[2]) Mandat v. 23. Dec. Abs. 1, Eisenlohr S. 6: Der Nachdruck von Büchern . . . . . . musikalischen Compositionen, überhaupt allen in den literar. Verkehr u. in den Buchhandel kommenden Werken . . . . ist . . . . verboten.

[3]) Der Nachdruck, Nachstich u. Verkauf . . . . . . v. Schriften, ... topogr. Zeichnungen u. Musikalien, welche innerh. des deutschen Bundes verlegt sind, wird . . . . verboten. VO. 18. Sept. § 1, Eisenlohr S. 81.

Compositionen nur erwähnt als Gegenstand des Urheberschutzes, aber Einzelbestimmungen über ihren Schutz, ein eigentliches und besonderes musikalisches Urheberrecht war darin noch immer nicht enthalten, insbesondere keine Bestimmungen darüber, was als Nachdruck von musikalischen Werken zu gelten habe. Zweitens aber machte sich gerade bei Musikalien die particularistische Beschränktheit des Urheberschutzes auf das Inland, d. h. auf das eigene Gebiet eines jeden Gesetzgebers in sehr empfindlicher Weise fühlbar; so hebt schon Sedlnitzky in seiner Antwort vom 21. November 1817 auf die Metternich'sche Note vom 31. October 1817 (welche aus Anlass der Anträge beim Bund vom 24. März 1817 erlassen wurde) hervor, dass die deutschen Verleger „die in Wien verlegten Musikalien zu Leipzig ohne allen (sic) Gewissensbissen nachstechen". Seit 1829 bestanden allerdings schon 31 Conventionen zwischen Preussen und anderen deutschen Staaten, und manche Particulargesetze dehnten den Schutz auf das Bundesgebiet aus, aber das war doch zu wenig, zumal da Oesterreich bei jenen Conventionen fehlte, und weil vielfach des Schutzes von Musikalien in den Conventionen, oder den darauf beruhenden Gesetzen nicht ausdrücklich gedacht wurde.

Wir sehen daher den Weg genossenschaftlicher Selbsthülfe, welchen der Buchhandel schon 1816 durch eine Zusammenkunft der Halle'schen Buchhändler betreten hatte, die zu einem Wahlausschusse des deutschen Buchhandels und 1825 zur Gründung des Börsenvereins führte, auch vom Musikalien-Verlag und -Handel betreten. Während aber jener Börsenverein „kein Verein mit bestimmten Rechtsprincipien" (Schürmann I 252) war, werden im Verein deutscher Musikalienhändler, gegründet zu Leipzig den 23. Mai 1829 sofort vertragsmässige Verpflichtungen zur Unterlassung des gegenseitigen Nachdruckes eingegangen, und in den Zusatzartikeln zur „Conventionalacte" von 1829 werden am 12. Mai 1830 specielle Verpflichtungen bezüglich der Arrangements und ihres Nichtnachdruckes übernommen, und während jene Conventionalacte nur von ausseroesterreichischen Musikalienhändlern eingegangen wurden, was bei dem früher erwähnten Umstand, dass gerade die oesterreichischen unter dem Nachdruck zu leiden hatten, merkwürdig genug ist, sehen wir in jenen Zusatzartikeln den Beitritt des Oesterreichers Haslinger und sämmtlicher Wiener Musikverleger in Aussicht genommen, welcher sich auch bald darauf vollzog, und damit wird wenigstens für Deutschland eine neue Epoche des musikalischen Urheberrechtes vorbereitet, die Epoche seiner Ausbildung im Einzelnen, in den speciell musikalischen Fragen

durch die Gesetzgebung, während in Frankreich jene Ausbildung auch, aber fast nur durch die Praxis der Gerichte erfolgte. Denn es entstehen jetzt eine Reihe von deutschen Particulargesetzen mit bald mehr, bald weniger solchen Detailbestimmungen über speciell dem musikalischen Urheberrecht angehörige Punkte und dabei in offenbarer Nachahmung jener Anhangsbestimmungen des Leipziger Vereins. Abermals ist also der Fortschritt und die Entwicklung des musikalischen Urheberrechtes aus dem Leben hervorgegangen, diesmal aber zumeist aus dem commerciellen Leben der Verleger und seiner Bedürfnisse, nicht aus dem Leben und Bedürfnis der Urheber, ist aber dabei diesen, wenn es auch nicht in erster Linie beabsichtigt war, mit zu Gute gekommen.

Solche Gesetze sind das Hessen-Darmstädt'sche von 1830 mit seinen Bestimmungen über Vervielfältigung in veränderter Form bei musikalischen Compositionen (Art. 6, Abs. 2) dann das wohl unmittelbar mit den Statuten des Musikalienhändlervereines zusammenhängende sächsische Erläuterungsmandat vom 17. Mai 1831 (zu dem Mandate vom 18. December 1773), welches das Mandat von 1773 u. A. auch auf Musik ausdehnt, ausserdem aber in Absatz 2 auch besondere Regeln über Nachdruck bei musikalischen Compositionen gibt.

Hingegen die Bundesbeschlüsse über Urheberrecht, die jetzt endlich zu Stande kommen, enthalten bei ihrem bekannten Bemühen, der Particulargesetzgebung so wenig als möglich vorzugreifen, überhaupt nicht viele Specialbestimmungen, und daher auch keine über Musik, weder der vom 6. September 1832, noch der vom 9. November 1837, ja Musik wird darin nicht einmal ausdrücklich erwähnt, sondern ist bei Jenem nur im „Kunsthandel“ enthalten, in Diesem ebenso unter der „Kunst“ mit inbegriffen, jene durch die Aeusserlichkeit des Stiches veranlasste Zusammenfassung mit der bildenden Kunst, und Trennung von der Litteratur, die wir schon im preussischen Landrecht und im allg. bürgerlichen Gesetzbuch kennen gelernt haben, und noch in juristischen Abhandlungen über Urheberrecht kennen lernen werden, auch sogar noch in späteren Gesetzen. Übrigens war im „Entwurf (der Bundescommission) einer Verordnung zur Sicherstellung der Rechte der Schriftsteller u. Verleger“ von 1819 der Musik erwähnt, wenn auch nichts besonderes über sie verfügt worden.

Fast gleichzeitig damit entsteht aber eine neue Bewegung auf dem Gebiet des Urheberrechtes, es wird zum erstenmal in Deutschland die gesetzliche Behandlung des Schutzes gegen eigenmächtige Aufführung angeregt, und zwar durch eine Petition von dramatischen

Dichtern und Componisten, welche 1836 beim Bund überreicht wurde, und von uns im Abschnitt vom Aufführungsrecht näher zu würdigen ist. Daselbst hatte sie aber nur den einzigen Erfolg, dass ein Commissionsgutachten dazu (23. Sitzung Beil. S. 1858 ff.) die Notwendigkeit eines Aufführungsschutzes zugab, denn auch in den Gesetzen der nächsten Zeit erlangte sie nicht das Gewünschte, sondern nur die gesetzliche Anerkennung dessen, was für dramatische Poesie wenigstens schon in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts, und für dramatische Musik seit dem 19. Jahrhundert etwa allgemeiner Brauch gewesen war. Diese Gesetze sind das preussische vom 11. Juni 1837 und der Bundesbeschluss vom 22. April 1841. Letzterer dehnt zugleich den von ihm gewährten Aufführungsschutz auf musikalische Compositionen schlechthin aus, während das bayerische Gesetz von 1840 nur indirect Aufführungsschutz gewährt und nur von Kunst, nicht von Musik speciell spricht. Im Anschluss an den Bundesbeschluss oder das preussische Gesetz gewähren 1838 Hamburg (ausdrücklich), Würtemberg einschliesslich, 1839 Weimar ausdrücklich den Musikalienschutz, letzteres auch gegen unbefugte Aufführung.

Mit Berufung auf den Bundesbeschluss von 1841 und auf Grund des Bundesbeschlusses von 1837 wird 1841 in Lübeck eine Verordnung erlassen gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung musikalischer und dramatischer Werke, 1842 ein Gesetz in Braunschweig, jedoch ohne diese Begründung, aber ebenfalls gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung, hingegen mit Publication der Bundesbeschlüsse von 1837 und 1841 eine Mecklenburgische Verordnung von 1843, dann aber in demselben Jahre in Ausführung des Bundesbeschlusses gegen Aufführung eine Verordnung im Fürstentum Reuss j. L., während das Königreich Sachsen 1844 ein Gesetz zum Schutz der Rechte an litterarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst, aber nur gegen schriftliche Vervielfältigung, erlässt, worin Musik auch genannt ist, indem es namentlich auch musikalische Componisten als Sachverständige bestellt, § 18 das. Württemberg erlässt im Anschlusse an die früheren Gesetze (von 1836—38) ein Gesetz im Jahre 1845, welches sich laut einer „Verfügung hinsichtlich Art. 3“ auch auf Musik bezieht, indem daselbst auch von musikalischen Erzeugnissen die Rede ist. 1846 publicirt Sachsen den Bundesbeschluss von 1841 gegen eigenmächtige Aufführung.

In Oesterreich gab es nun einen allgemeingesetzlichen Urheberschutz für die Musik sogar noch zur Zeit des Bundesbeschlusses von 1832 nicht, weshalb, wie erwähnt, Metternich in seinem Vortrage an

Kaiser Franz vom 19. April 1832, worin er nebst dem Beitritt zum Bundesbeschlusse[1]) auch ein neues detaillirtes Gesetz über Nachdruck in Vorschlag brachte, ausdrücklich einen solchen fordernd bemerkte, „es müsste ferner meiner gehorsamsten Ansicht nach das Verbot des Nachdruckes auch auf Nachstich von **Musikalien**, Kupferstichen, Lithographien u. allen ähnlichen Druckwerken ausgedehnt werden".

Einen wenigstens einschliesslich gewährten Urheberschutz für Musikalien brachte dann die Publication der Bundesbeschlüsse von 1837 durch Hofkanzleidecret vom 26. November 1840 J.G.S. Nr. 483, S. 540, P.G.S. 68, S. 354, und ausdrücklich verlieh Urheberschutz der durch Hofkanzleidecret vom 15. Mai 1841 J.G.S. Nr. 537, P.G.S. 69, S. 132 kundgemachte Bundesbeschluss von 1841 zum Schutze inländischer Verfasser musikalischer Compositionen und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung. Nachdem noch durch Hofkanzleidecret vom 25. Juli 1845 J.G.S. Nr. 897, P.G.S. 73, S. 111 der Bundesbeschluss vom 19. Juni 1845 über Verlängerung und Erweiterung des Urheberschutzes, der Art. 7 auch von musikalischen Werken spricht, publicirt worden war, kam es endlich am 19. October 1846 zur Publication des noch geltenden a. h. Patentes, J.G.S. Nr. 992 von Kaiser Ferdinand I., nachdem durch „a. h. Entschliessung" [1]) des Kaisers Franz I. vom 13. August 1832 auf den erwähnten Metternich'schen Vortrag hin der Auftrag zur Abfassung eines solchen Gesetzes über Urheberrecht gegeben worden war, und 1840, 1843 und 1845, also dreimal, Entwürfe vorhergegangen waren.

Dieses oesterreichische Patent, dessen Entstehungsgeschichte von uns noch in einer andern Schrift näher behandelt wird, bildet insbesondere bezüglich des Aufführungsrechtes einen namhaften Fortschritt, während es bezüglich des Bearbeitungsrechtes leider einigermassen hinter dem preussischen Gesetze u. a. zurückbleibt. Jenem Fortschritt folgt aber u. zw. über ihn noch hinausgehend, Preussen mit einem Gesetz vom 20. Februar 1854, und dann der Bund mit dem Beschluss vom 12. März 1857 (publicirt in Oesterreich durch Ministerial-Verordnung vom 27. December 1858 Nr. 6 R.G.B. f. 1859, und alle diese zu Stande gekommenen Fortschritte des musikalischen Urheberrechtes werden mit nur wenigen und vorübergehenden Ausnahmen den späteren Gesetzgebungen zu Grunde gelegt, insbesondere auch der, dass

[1]) Schon vorher, nämlich durch Hofdecr. v. 16. Nov. 1832 J.G.S. N. 2580, P. G. S. 60, S. 281 war der Bundesbeschluss v. 6. Sept. 1832 über die Gegenseitigkeit des Urheberschutzes in den Bundesstaaten publicirt worden.

musikalische Werke nicht mehr unter denselben Gesichtspunkt gestellt werden, wie Werke der bildenden Kunst.

Dann aber findet die Musik vor Allem in den Entwürfen eines einheitlichen deutschen Urheberrechtes, welche noch während des Bestehens des deutschen Bundes zu Stande kamen, nämlich im Entwurf der Dreiercommission 1857, des Börsenvereins 1862, Oesterreichs 1862, und im Frankfurter Entwurfe 1864 ebenfalls ausdrücklich und mehrseitig Schutz, ferner im bayerischen Gesetz über Urheberrecht von 1865 und endlich auch im norddeutschen Bundes- (und jetzigen Reichs-)Gesetz vom 11. Juni 1870, Bundesgesetzbl. v. 1870 Nr. 19 S. 339. Dieses Gesetz enthält wieder eine namhafte Erweiterung des Urheberschutzes für Tonkunst.

Ebenso wird sie in den Lehrbüchern des Urheberrechtes seit den 50er Jahren eingehender erörtert, und hat, wie schon in der Vorrede erwähnt wurde, eine monographische Darstellung durch Vesque, und weiters eine sehr eingehende Behandlung bei Kohler erfahren. Einen Einfluss auf die Gestaltung der Gesetzgebung hat aber die Rechtslitteratur auch da nicht geübt, sondern sie ist der Gesetzgebung gefolgt. [1])

Demnach gestaltet sich die Frage nach den Quellen für das Urheberrecht unserer Tonkunst und nach ihrer Anwendung folgendermassen:

In Oesterreich hat die Regierung (s. oben) die Bundesbeschlüsse vor dem Patent und auch den spätern von 1857 publicirt, und die erstern sind durch das Patent keineswegs formell aufgehoben worden, denn seine Absicht war im Gegenteil, sie zu erfüllen, d. h. näher auszuführen, wie aus den Materialien dazu mit grösster Gewissheit hervorgeht, ausserdem daraus, dass die Aufhebungsclausel in § 36 Pat. nur sagt: „alle früheren demselben entgegenstehenden oder davon abweichenden Vorschriften werden dadurch ausser Kraft gesetzt", also nur soweit im Inhalt ein Widerspruch zwischen jenen früheren Bundesbeschlüssen und dem Patent herrscht, erscheinen erstere aufgehoben, ein Widerspruch besteht aber nur, soweit die Bundesbeschlüsse und das Patent über denselben Punkt widersprechende Bestimmungen enthalten, aber nicht, insoweit das Patent über einen Punkt schweigt, der in den Bundesbeschlüssen geregelt ist, im Gegenteil, gerade dies ist der Fall, wo die älteren Bundesbeschlüsse und

[1]) Noch Jolly's berühmte Schrift ist teilweise bezüglich der Tonkunst und ihrer Stellung zu andern Künsten abhängig von veralteten Anschauungen. Die Gesetzgebung erhielt von musikalischer Seite Anregung durch die Denkschrift des deutschen Musikalienhändlervereins an den Bund über Anschluss an den hannöverisch-französischen Vertrag vom 20. Oct. 1851, Mandry S. 19.

ihre Geltung noch heute von eminent praktischer Bedeutung sind, da der dritte Fall, eine Übereinstimmung von Beiden eigentlich nur international, gegenüber dem Verlage anderer ehemaliger Bundesländer von Bedeutung ist, und diese besteht auch nach 1866, also heute gegenüber dem deutschen Reich fort, da Art. 13 des Prager Friedens ausdrücklich jene Verträge neuerdings in Kraft setzt, die „nicht ihrer Natur nach durch die Auflösung des Bundesverhältnisses ihre Wirkung verlieren müssen", während für das Inland in diesem Fall allein das Patent und die übrige inländische Gesetzgebung in Frage kommt. Der Bundesbeschluss von 1857 hinwiederum geht natürlich vermöge seiner Entstehungs- und Publicationszeit dem Patent vor. Dieses aber ist auch durch ein internes Gesetz formell wenigstens, und zum Teil auch materiell modificirt worden. Nämlich schon 1852 ist an Stelle der Strafbestimmungen des Patents über den Nachdruck, und die unbefugte Aufführung §§ 25, 26, 29—31, 33, 34 der § 467 des am 27. Mai des genannten Jahres erlassenen Strafgesetzes getreten, der zwar hinsichtlich des Tatbestandes nichts Neues enthält, aber die Strafbestimmungen dem System jenes Gesetzes entsprechend umformt. Antiquirt ist alles auf „Censur" Bezügliche im Pat.

Zu diesen internen Gesetzen kommen nun ausser den genannten Bundesbeschlüssen für die damaligen deutschen Bundesländer, also jetzt ausser dem deutschen Reich noch Liechtenstein, und Luxemburg, für den internationalen Rechtsschutz völkerrechtliche Verträge, von welchen der älteste der mit Sardinien, jetzt dem Königreich Italien vom 22. Mai 1840 Nr. 441 J.G.S. ist, darauf folgt der mit Frankreich vom 11. December 1866 Nr. 169 R.G.Bl. und endlich das Gesetz vom 16. Februar 1887 Nr. 14 R.G.Bl. enthaltend das Übereinkommen mit dem Ministerium der ungarischen Krone zum gegenseitigen Schutz der Urheberrechte (sammt Kundmachung des Ministerpräsidenten vom 19. Juni 1887 Nr. 76 R.G.Bl. und Verordnung des Handels- und Justizministeriums vom 13. August 1887 Nr. 102 R.G.Bl.). Hingegen, was die Berner Convention betrifft, so ist Oesterreich schon 1885 von der Teilnahme an den Conferenzen zurückgetreten und auch der 1886 zu Stande gekommenen Convention bisher nicht beigetreten.

Und zwar sind die genannten Gesetze, deutschen Bundesbeschlüsse und internationalen Conventionen, somit das Gesetzesrecht die einzige eigentliche Rechtsquelle für Urheberrecht bei uns, nämlich die einzige von imperativer Bedeutung, und es kann sich schon wegen der Principien, die bei uns im bürgerlichen und Strafrecht

herrschen ein Gewohnheitsrecht nicht einmal bilden, zumal wegen der strafrechtlichen Principien, denn, wie in der sub III citirten Schrift gezeigt wird, ist der strafrechtliche Gesichtspunkt massgebend für das geltende Urheberrecht. Daher haben auch Gerichtshofsrecht und Gelehrtenrecht bei uns nur die ihnen von Natur innewohnende secundäre Bedeutung von logischen Operationen, deren Autorität von innerer Richtigkeit abhängt, also keine positive Geltung, daher kam ferner die Analogie nur soweit zur Anwendung kommen, als sie strafrechtlich zulässig ist. Subsidiär gilt das allgemeine Civil-Straf- und Processrecht.

Dasselbe, insbesondere derselbe Zusammenhang zwischen Strafrecht und Privatrecht ist aber auch für die meisten anderen Urheberrechte zu behaupten, zunächst für das Urheberrecht des deutschen Reiches, indem er, wie a. a. O. gezeigt werden soll, in der Quelle, die für die Anerkennung aller andern massgebend ist, im Reichsgesetz von 1870, deutlich hervortritt.

Im deutschen Reich gilt also primär für das Inland nur dieses ehemals norddeutsche Bundes-, jetzige Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 Bundesgesetzbl. v. 1870, S. 339—353, und dieses erstreckt sich seit 1871 auf die süddeutschen Staaten, die mit den norddeutschen zusammen das deutsche Reich bilden, indem es schon kraft der Verfassung des „deutschen Bundes“ Art. 80 Ziff. 25 vom 15. November 1870 (R.G.Bl. 1870 S. 647) zu einem Gesetz des „deutschen Bundes“ erklärt, und somit in Baden und Hessen schon durch dieses Gesetz, in Württemberg am 1. Januar 1871, auch in Bayern am 1. Januar 1872, und ebenso in Elsass-Lothringen am 27. Januar 1873 eingeführt wurde, und zwar gilt dies in jeder Beziehung und mit Ausschluss jedes Privilegienschutzes, ausser soweit dieser noch als ein bereits vor einem Gesetze erworbenes Recht anerkannt wird § 60, ausserdem wird der Grundsatz der Gegenseitigkeit bezüglich jener Werke ausgesprochen, die im ehemaligen deutschen Bundesgebiete erschienen sind, soweit es nicht bereits im Geltungsgebiete dieses Gesetzes liegt.

Völkerrechtliche Verträge hat das deutsche Reich bisher abgeschlossen mit der Schweiz, Frankreich, Belgien, Italien und England, dann hat es aber an der allgemeinen internationalen Vereinbarung zum Schutz des Urheberrechtes und Errichtung eines Bureau d'union in Bern vom 9. September 1886 Teil genommen, auch bestehen noch Verträge, die einzelne Bundesstaaten früher mit England eingegangen sind. Das Nähere s. Daude S. 145 ff.

Vereinbarungen unter Musikalienhändlern haben natürlich für

die Vertragschliessenden vertragsmässige Kraft, doch nicht die Wirkungen, welche aus dem gesetzlichen Urheberrecht als solchem fliessen.

Anhang.

In England,[1]) wo sich das Musikalienverlagswesen ziemlich früh entwickelt hatte, war vermöge des Ausdruckes der Parlamentsacte Anna 8, c. 19 „books" die Musik unter den gegen Nachdruck geschützten Geistesproducten stillschweigend mitinbegriffen. Dennoch wurde dies noch in einem Process zwischen Bach, offenbar dem sog. „englischen" Bach, J. Christian Bach, dem 1742 gebornen Sohn von Sebastian Bach und dem Verleger Longmann bestritten, wobei Bach allerdings siegte, indem insbesondere von Lord Mansfield geltend gemacht wurde: „Words of the act of parliament are very large: books and other writings.[2]) It is not confined to language or letters. Music is a science, it may be written, on the mode of conveying ideas by signs and marks. If the narrow interpretation contended for in the argument were to hold, it would equally apply to algebra, mathematics, arithmetic hieroglyphics. All these are conveyed by signs and figures. There is no color for saying, that music is not within the act." — Dennoch wurde noch später von einem sehr sonderbaren und oberflächlichen Gesichtspunkt aus die Fähigkeit gewisser, nämlich der nur auf einzelnen losen Blättern (sheets) gedruckten oder gestochenen, keinen ganzen Band bildenden Musikalien bestritten, und zwar in einem Process vor dem sog. „Nisi prius" Gerichte (d. i. dem Gerichte, welches, ursprünglich für den Fall, wenn nicht zuvor „nisi prius" der eigentliche Richter an den Ort gekommen war, dann während der Ferien des Gerichtshofes zu Westminster, entscheidet), wo es sich um ein solches auf einem losen Blatt gedrucktes Musik-

[1]) Dies grösstenteils nach Ticknor u. Lowndes.

[2]) So steht es nämlich in der Einleitungsformel: Where as printers, booksellers and other persons have of late frequently taken the liberty of printing, reprinting and publishing or causing to be printed, reprinted and published books and other writings without the consent of the authors or proprietors of such books and writings to their very great detriment and too often to the ruin of them and their families ... in der eigentlichen Norm heisst es nun „books" (that from an after the tenth day of April 1710 the author of any book or books already printed, who hath not transfered to any other the copy or copies of such book or books, share or shares therof, or the bookseller or booksellers printer or printers or other person or persons, who hath or have purchased or acquired the copy or copies of any book or books in order to print or reprint the same shall have the sole right and liberty of printing such book and books for the terme of one and twenty years to commence from the said tenth day of April and no longer u. s. w.).

stück (a song) handelte. Es wurde nämlich die Frage aufgeworfen, ob unter den „books" des Statuts Königin Anna 8, 19 auch solche lose Blätter verstanden werden können, oder nicht. Im letztern Sinne legte es Lord Ellenborough aus, nachdem „book" im gewöhnlichen Sinn nur „a plurality of sheets" bedeute und in diesem Sinn auch zum Schluss des Statuts angewandt sei, welches „every sheet or sheets being part of such book or books" nenne. Ein Lied könnte leicht über verschiedene „sheets" ausgedehnt werden, und einen „duodecimo volume" ausmachen. Dagegen wurde gesagt: Bei Bach vers. Longmann sei ja entschieden worden, dass Musik in dem Act (d. Königin Anna) inbegriffen sei, und musikalische Compositionen erscheinen meistens in loser (fugitive) Form einzelner Blätter, wogegen Lord Ellenborough einwandte „Im genannten Fall war die musikalische Composition eine Sonate, und eine Sonate kann ein book sein, aber als der Anwalt des Beklagten seine Gründe darlegen wollte, entschied der Gerichtshof, es sollte nur ein Urteil über die Tatsache allein (special verdict) stattfinden, ob das fragliche Stück ein „book" im Sinne der Gesetzgebung sei, und die Sache ward nicht weiter vor Gericht verfolgt. In einem spätern Fall (Clementi[1]) gegen Goulding) nahm Lord Ellenborough seine frühere Meinung zurück, und es wurde vom Gerichtshof einstimmig ausgesprochen, dass die Form der Veröffentlichung für die Frage des Inbegriffenseins in jenen Statuten über Nachdruck bedeutungslos sei, und dass insbesondere ein Werk auf einem einzelnen Blatt ebenso ein „book" im Sinne des Gesetzes sein könne, wie ein Buch im gewöhnlichen Sinne es ist.

Das Statut 3 William IV c. 15 gab dem Urheber von bereits vorher gedruckten, aber nicht publicirten Tragödien, Komödien, Schauspielen, Opern, Possen oder andern dramatischen Stücken oder Unterhaltungen, das ausschliessliche Recht zur Aufführung in der ganzen britischen Herrschaft und für Werke, die nachher gedruckt und publicirt worden, oder 10 Jahre vorher, das Recht von der Publication oder von Erlass des Actes an, für 28 Jahre wenn der Urheber noch lebt, für den Rest seines Lebens, bis endlich das Stat. ann. 5 u. 6. Victor. regin. cap. XLV am 1. Juli 1842 (an Act to amend the law of copyright), in Absatz 2 erklärte, that in the Construction of this Act „the Word-Book shall be construed and include every .... Sheet of Music .... that the „Words Dramatic" Piece' shall b. c. to mean a. i. every .... Opera

[1]) Der bekanntlich schon früher und dann bis zu seinem Lebensende in England weilte.

... or other scenic musical, or dramatic Entertainment," wodurch auch in Art. 20 das Statut Wilhelms auf die Aufführung musikalischer Compositionen überhaupt gedeutet wurde.

Auch in allen andern europäischen Staaten haben die Urheberrechtsgesetze der Tonkunst seit 30 Jahren, besonders aber in den letzten zwei Decennien allgemeine, und oft sehr weitgehende Aufmerksamkeit geschenkt, namentlich gilt dies vom italienischen vom 19. September 1882 und dem ungarischen vom 26. April 1886. Dieses, sowie die andern europäischen Gesetze, die Berner Convention und eine Reihe von internationalen Verträgen bei Constant. Die übrigen internen Gesetze sind von Norwegen 1876, Schweden 1877, Spanien 1879, Niederlande 1881, Schweiz 1883, Belgien und Russland 1886, Portugal (neues Civilgesetzbuch) 1887. [1])

III.

Wesen des musikalischen Urheberrechtes.

Auch dieses Urheberrecht besteht nur im ausschliesslichen Vorbehalt der sinnlich wahrnehmbaren Reproduction des Werkes, mittelbar durch Schriftzeichen, unmittelbar durch Aufführung; das Urheberrecht der Tonkunst ist daher im Allgemeinen von derselben Natur, wie das übrige Urheberrecht, zumal wie das litterarische Urheberrecht, nämlich ein Schutz der wirtschaftlichen und idealen Urheberinteressen an dem Werk in Form eines dinglichen Rechtes an dem Geistesproduct als solchem, und somit an einem unkörperlichen Objecte, entweder als Herrschaft darüber schlechthin, oder in den einzelnen möglichen Beziehungen gedacht, was nach den verschiedenen positiven Rechten verschieden ist. Zur Begründung sei auf die gleichzeitig erscheinende Abhandlung des Verfassers: „Die Natur des Urheberrechtes, insbesondere des literarisch-musikalischen Urheberrechtes" verwiesen.

IV.

Gegenstand des musikalischen Urheberrechtes.

I) A. a. O. haben wir als Gegenstand des Urheberrechtes das Werk selbst, nicht die Möglichkeit seiner Reproduction oder sonst einer Verfügung darüber festgestellt; also ist der Gegenstand des

---

[1]) Alle diese neuern Gesetze, auch das italienische, stehen nicht auf einheimischen, sondern auf französischen oder deutschen Grundlagen, zumal für Musik. Das ältere ausländ. R. hat auf das neuere wenig Einfluss gehabt.

musikalischen Urheberrechtes das Tonwerk, d. h. nicht ein Werk über Musik, sondern der Musik; ein Werk, dessen Stoff Töne sind, dessen Form ein künstlerischer Zusammenhang von Tönen, oder etwas daran Geformtes ist. Eine blosse Zusammenstellung von Tönen ohne solchen Zusammenhang ist kein musikalisches Werk, z. B. eine tabellarische Uebersicht von Tönen, die gewisse physikalische Merkmale zeigen, etwa der Obertöne von bestimmten Instrumenten, der Naturtöne der Blechinstrumente, der Tonreihen bei der chemischen Harmonika, der Sirene, von messbaren Lauten des Vogelgesanges u. s. w. Dasselbe gilt von einer Zusammenstellung musikalischer Zeichen als solcher, z. B. von einer Übersicht von Tact-, Versetzungs-, Schlüssel- auch von Notenzeichen in abstracto. Für eine derartige Übersicht, wie für die vorhin erwähnte von Tönen, kann nur der Schutz des litterarischen Urheberrechtes in Anspruch genommen werden,[1]) und selbst dieser nur, wenn in der Art der Zusammenstellung eine individuelle Urhebertätigkeit liegt, übrigens selbst dieser nicht als Schutz für wissenschaftliche Abbildungen, wie er in Pat. § 4a Rg. § 43, und in andern Gesetzen normirt ist, denn wiewohl auch bei solchen Zeichnungen der Zweck ein abstracter und symbolischer ist, so liegt hier in der Zeichnung selbst eine Urhebertätigkeit, und im sinnlichen wahrnehmbaren Verhältnis ihrer Teile zu einander; bei den von uns besprochenen Zusammenstellungen von musikalischen Zeichen liegt aber die etwaige Urhebertätigkeit weder in der sichtbaren Beschaffenheit der Zeichen, noch in der sichtbaren Beschaffenheit ihrer Zusammenstellung, sondern nur in ihrer begrifflichen Zusammenfassung.

Somit ist zwar nicht Alles Gegenstand des musikalischen Urheberrechtes, was durch musikalische Zeichen, oder eigentümliche musikalische Anwendung anderer Zeichen schriftlich dargestellt wird, und verlags- und handelsmässig zu den Musikalien im Gegensatz zu Büchern gehört, wol aber bildet umgekehrt jeder Gegenstand des musikalischen Urheberrechtes zugleich einen Gegenstand der eigentümlichen musikalisch-schriftlichen Darstellung und des musikalischen Verlages. Ebensowenig wie Tonzeichen und musikalische Zeichen an sich bilden aber Tonwerkzeuge, mögen sie auch noch so grosse Be-

[1]) Es bildet daher keine Urheberrechtsverletzung gegenüber dem etwaigen Entdecker solcher Tonreihen, wenn sie irgendwie musikalische Verwendung finden, z. B. die aus dem Stimmen der Geigen entstehenden, wie sie im „Don Juan“ (1. Finale zur Einleitung des Menuets) und in „der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann wirklich angewandt sind, selbst, wenn es per impossibile dafür noch einen privilegirten Entdecker gäbe.

reicherungen der Tonkunst sein, einen Gegenstand des musikalischen Urheberrechtes, sondern höchstens einen Gegenstand des Erfinderrechtes und des diesem gebührenden Patentschutzes, ihre Erzeugung, aber keineswegs ihre musikalische Anwendung kann dem Erfinder vorbehalten werden.

Nach dem früher Gesagten können Gegenstände des musikalischen Urheberrechtes, nämlich musikalische Werke in ursprünglich geschaffenen Tonverbindungen, Compositionen im eigentlichen musikalischen Sinn bestehen, oder in Arbeiten an den bereits geschaffenen oder gegebenen Tonverbindungen, in blossen Bearbeitungen von musikalischen Compositionen.

Unsere Gesetze freilich sprechen bei Bezeichnung des Gegenstandes für die Normen des musikalischen Urheberrechtes (und damit auch des Gegenstandes für das Urheberrecht im subjectiven Sinn) vorzugsweise von musikalischen Compositionen, so das Patent in § 6 u. 7, das Reichsgesetz schon im Titel des 3. Abschnittes, und wiederholt im 3. Abschnitt selbst.

Diese Ausdrucksweise ist nun vor Allem dadurch einigermassen berechtigt, dass jedes musikalische Werk eine Composition mindestens zur Grundlage haben muss, wie wir schon gesehen haben, und noch sehen werden. Dass aber Patent und Reichsgesetz überall wenigstens, wo von musikalischen Compositionen im Gegensatz zu litterarischen Werken die Rede ist, nicht bloss Compositionen im eigentlichen Sinn meinen, sondern überhaupt musikalische Werke, geht schon daraus hervor, dass unsere Gesetze auch ausdrücklich von „musikalischen Werken“ reden, und dies gleichbedeutend mit „musikalischen Compositionen“, zugleich offenbar im weitesten Sinn, nehmen, wie oben das „Tonwerk“ definirt wurde. Denn dieser weite Sinn der Worte „musikalische Werke“ und daher auch „musikalische Compositionen“ passt zum Mindesten auf ihren Gebrauch in einigen Gesetzesstellen, so z. B., wenn es Pat. § 8 u. Rg. § 50 heisst, dass das Recht, ein musikalisches Werk öffentlich aufzuführen, zu dem ausschliessenden Rechte des Urhebers gehöre, oder in Pat. § 6 u. Rg. § 47, dass die Aufnahme „einzelner Themata musikalischer Compositionen“, beziehungsweise „einzelner Stellen von musikalischen Werken“ in gewisse litterarische Werke keinen Nachdruck bilde. Nämlich der Vorbehalt der öffentlichen Aufführung § 8 resp. 50 cit. hat auch bei einer veränderten Einrichtung (etwa Orchestrirung) einen guten Sinn, und ebenso kann z. B. auch eine Einrichtung für andere Instrumente zum Gegenstande der Besprechung in einem litterarischen Werk gewisser Art, z. B. in

einem kritischen Aufsatz gemacht werden. Auch enthält die Begriffsbestimmung des Nachdrucksdelictes in beiden Gesetzen keine Definition der musikalischen Composition, oder des musikalischen Werkes, so dass wir keine strafrechtlichen Bedenken dagegen zu haben brauchen, beide Bezeichnungen im weitesten Sinn zu verstehen; endlich geht speciell für das Reichsgesetz der weite, untechnische Sinn von „musikalischen Compositionen“ daraus hervor, dass es nach Muster des preussischen Gesetzes von 1837 (wovon später), zwischen eigentümlichen und nicht eigentümlichen Compositionen unterscheidet, und daraus, dass letzteren die Motive zum Reichsgesetz eine „relative Eigenart“ zusprechen, dazu kommt noch die seit jeher in Oesterreich und Deutschland geübte Praxis, endlich werden wir noch andere Belege für jene weite Bedeutung der gesetzlichen Bezeichnungen von Tonwerken bei Besprechung ihrer einzelnen Gattungen kennen lernen. Freilich gibt es nach dem Patent (sowie auch nach vielen positiven Rechten) für Bearbeitungen nur unter gewissen Voraussetzungen Urheberschutz, aber auch nach diesen Rechten ist doch die Gattung der Bearbeitungen als solche dem Urheberschutz nicht entzogen.[1])

II) Wie für litterarische, so ist auch für musikalische Werke zu behaupten, dass sie selbst dann Gegenstand des Urheberrechtes sind, wenn sie sich als widerrechtliche oder unmoralische Erzeugnisse kennzeichnen, was nicht nur bei Vocalwerken durch den Text, sondern auch bei instrumentalen Werken, bei der sogenannten reinen Musik, durch andere Ursachen bewirkt werden kann. So wurde in Frankreich unter Ludwig XIV die Melodie des Kuhreigens verboten, weil sie unter den Schweizern der königlichen Wache unbezwingliches Heimweh und daher Desertion hervorrief, wie uns das Volkslied „zu

[1]) Auch nach sämmtlichen ausländischen Rechten ist die Gegenständlichkeit aller musikalischer Werke zweifellos, nicht nur nach der von jeher, wie in Oesterreich und Deutschland, geübten Praxis, sondern auch nach der richtigen Deutung der Ausdrücke „compositeurs de musique (frz. Ges. v. 1793, Art. 1) qualunque composizione musicale (Ital. Art. 3) und ähnlicher, scheinbar beschränkter Benennungen. Das schweizerische Gesetz sagt Art. 7 „musikalische Werke“ und offenbar versteht es darunter allerlei musikalische Werke (vgl. Orelli S. 32 u. 91) nachdem, wenn auch mit Beschränkungen, die Staatsverträge mit der Schweiz Arrangements schützen, das holländische Gesetz erwähnt muziek. toonelwerken Art. I, das belgische oeuvres musicales (III, 16) das ungarische in der officiellen Übersetzung Musikwerke (Cap. 2, 3) die Berner Convention oeuvres musicales; das engl. book im Act. von 1842 umfasst nach Art. II dess. jedes „sheet of music“. Das dän Gesetz von 1857 § 10 sagt musikalske Kompositioner, das schwedische von 1877 in § 11 wieder musikaliskt arbete u. s. f.

Strassburg auf der Schanz“ so schön schildert. Eine ähnliche unbezwingliche Macht, nämlich eine unwiderstehliche Verlockung zum Tanz soll gewissen Nationaltanzweisen zu eigen sein, und schon im classischen Altertum werden gewisse Tonarten wegen ihres aufreizenden Charakters als verbotene oder zu verbietende bezeichnet. — So sehr also auch bei Tonwerken die Frage nach dem urheberrechtlichen Schutz des Unmoralischen oder Widerrechtlichen entstehen kann, gerade wie bei litterarischen Werken, ebensosehr ist doch meines Erachtens diese Frage bei litterarischen wie bei musikalischen Werken bejahend zu beantworten.

Denn eine Verletzung der Moral oder des Rechtes wird ja nicht durch das Dasein des Werkes bewirkt, sondern erst durch seine Mitteilung an andere, das Werk bildet an und für sich daher keine Rechts- oder Moralverletzung, nur dieser kann aber das Recht ablehnend gegenüber treten, also nur der Mitteilung des Werkes. Nun besteht ja der urheberrechtliche Schutz gar nicht in einer Beförderung, sondern in einer Beschränkung des Mitteilungsrechtes, nämlich auf den Urheber; im Gegenteil, seine Versagung bedeutet eine Erweiterung dieser rechtlichen Möglichkeit, sie würde also dem Zweck, Unmoralisches oder Widerrechtliches zu unterdrücken, schnurstracks zuwiderlaufen. Aber noch mehr, das Urheberrecht gibt dem Urheber selbst die Befugnis, nicht blos sein Werk zu veröffentlichen und eine fremde Veröffentlichung desselben zu unterdrücken, sondern auch sein Werk ganz unveröffentlicht zu lassen, mit anderen Worten, darüber zu entscheiden, ob es veröffentlicht werden solle.[1] Seine Befugnis ist ebenso, wie sie ein Recht der Veröffentlichung bildet, auch ein Recht der Nicht-Veröffentlichung, also ein Recht, durch welches die Möglichkeit immoralischer oder widerrechtlicher Publicationen vermindert, anstatt vermehrt wird, indem, wenn ein Urheberrecht auch für derartig anstössige Werke gilt, nicht blos der Staat, sondern ausserdem noch der Urheber ihre Geheimhaltung Jedem befehlen kann, und wirklich haben gewiss wegen der Anstössigkeit schon manche Dichter oder Maler es unterlassen, Gedichte oder Malereien, die künstlerische Meisterwerke waren, auch nur privatim mitzuteilen, obgleich sie sie des künstlerischen Wertes halber aufbewahrt haben.

Die entgegengesetzte Ansicht ist daher gerade so verfehlt, wie wenn man Gifte, explodirende Stoffe u. dgl. wegen ihrer Gefährlichkeit für unfähig erklären würde, Gegenstände des Privateigentums

[1] Worauf auch Mandry S. 95 hingewiesen hat.

zu sein, was doch gewiss auch nicht aus ihrer Natur folgt, sondern nur auf ausdrücklicher positiver Anordnung beruhen könnte. Wir können daher über diese aus England eingedrungene, und auch bei deutschen Schriftstellern (Harum S. 71, Wächter S. 91, Kohler S. 198 [1]))

---

[1]) Harum will den Rechtsschutz wenigstens dann „wenn die Gesetze selbst Schriften gewisser Art für verboten oder strafbar erklären“ versagen, wiewol er zugibt, dass die engl. Jurisprudenz zu weit geht, „wenn sie die Anerkennung des Autorrechtes vom subjectiven Ermessen der Richter über den sittlichen Wert oder Unwert des Werkes abhängig macht“. Aber die Subsumtion von vermeintlich unmoralischen Schriften unter die betreffenden Gesetze hängt ja auch von dem Ermessen der Richter ab. Übrigens geht auch Harum, geradeso wie Jolly und alle andern Vertreter dieser Ansicht („Verbotene Schriften .... dürfen überhaupt nicht ... verbreitet werden, es kann deshalb .... selbst nicht der Verfasser die ... ausschliessliche Befugnis zur Verbreitung .... haben“) von dem falschen Standpunkte aus, der oben gerügt wurde, auch er betrachtet das Urheberrecht nur als ein ausschliessendes Recht zur Veröffentlichung, wenn er sagt: „Der Autor hat überhaupt kein Recht zu einer solchen Veröffentlichung, u. kann daher auch kein ausschliessendes Recht darauf haben“ u. s. w. Insbesondere ist es unrichtig, dass „die Verbreitung schlechter Bücher“, wie Harum meint, dadurch nicht begünstigt würde, denn keineswegs würde jeder Nachdrucker sich der gleichen Ahndung nach dem Strafgesetze aussetzen, insbesondere nicht ein ausländischer Nachdrucker, d. h. ausserhalb des Geltungsgebietes des Strafgesetzes, weil in einem Gebiet, bis wohin der Schutz des Urheberrechtes z. B. kraft völkerrechtlicher Verträge reicht, ein Nachdruck nicht schon aus Furcht vor dem Strafgesetz unterbleiben würde, sondern nur aus Furcht vor dem Nachdrucksgesetz unterbleiben könnte, und somit nicht unterbliebe, wenn der Schutz dieses Gesetzes wegen Anstössigkeit versagt würde, wie schon Klostermann, Das geistige Eigentum S. 153 f. ausgeführt hat. — Dasselbe, wie gegen Harum, ist zu sagen gegen Wächter, Verlagsr. I S 180; namentlich ist es falsch, dass der Verfasser verbotener und unsittlicher Werke, gar nicht befugt war, sie zu schaffen, dass das Product selbst unstatthaft sei (daselbst Anm. 69), vielmehr liegt, wie schon im Text bemerkt worden, die Sitten- und Rechtsverletzung nur in der Publication, in der Wirkung auf andere, und ebenso ist gegen Wächter, Autorr. S. 91 A. 6 darauf zu verweisen, dass das Urheberrecht nicht blos gewährt ist, um die Vervielfältigungsbefugnis gegen positive Eingriffe zu schützen, sondern vor allem, um sie auf den Urheber zu beschränken; die Freiheit der Vervielfältigung wird durch das Urheberrecht nicht vermehrt sondern vermindert, somit läuft das Urheberrecht dem strafrechtlichen Verbot nicht zuwider, sondern unterstützt es. — Kohler S. 198 will freilich einen Unterschied machen, er will ein Werk „das einen ächt aesthetischen oder wissenschaftlichen Zweck verfolgt“, stets geschützt wissen, selbst „ohne Rücksicht auf die mehr oder minder markante Darstellung geschlechtlicher Verhältnisse“. Dasselbe soll von der Freiheit philosophischer Erörterung gelten: .... „Nur wenn das Werk lediglich den Zweck frivolen Sinnenreizes verfolgte, wenn es daher in dem Sinne unsittlich wäre, dass seine Verbreitung als verboten und strafbar erschiene, oder, wenn es sonst einen strafbaren Inhalt hätte ... nur dann wäre dem Werk der Autorschutz abzusprechen“. — Wodurch will nun Kohler constatiren, was der Zweck ist, ob der Sinnesreiz, ob die aesthetische oder wissenschaftliche

vorhandene Prüderie hinweggehen, soweit es sich um das Reichsgesetz handelt, nach welchem das Recht, ein Schriftwerk auf mechanischem Wege zu vervielfältigen, in § 1 ohne Rücksicht auf seinen moralischen oder juristischen Charakter dem Urheber ausschliesslich zusteht, und somit auch nach § 45 und seiner Verweisung auf § 1 dasselbe Recht bezüglich eines musikalischen Werkes. Das Gleiche gilt vom Aufführungsrecht nach § 50, welcher auch nicht zwischen erlaubten und unerlaubten Werken unterscheidet. — Nach dem Patente aber könnte es den Anschein haben, als ob der Urheberschutz nur für erlaubte Werke bestünde, indem daselbst in § 3 die Rede ist von Werken, die mit Beobachtung der gesetzlichen Förmlichkeiten und Bedingungen erschienen sind, und noch weiter. Dass aber auch hier eine Beschränkung des Urheberschutzes auf Werke von erlaubtem Inhalt nicht stattfindet, geht deutlich aus den Materialien zu diesem Paragraphen hervor. — Schon in den Motiven zu § 4 des Entwurfes vom 30. August 1843 (welcher dem jetzigen § 3 entspricht) hiess es:

„Soll ein Werk sich des gesetzlichen Schutzes erfreuen, so müssen die gesetzlichen Bedingungen, an welche die Veröffentlichung überhaupt durch bestehende Vorschriften gebunden ist, beobachtet worden sein. Dahin gehört bei den Erzeugnissen der Presse namentlich die

---

Wirkung? Wie leicht kann das Eine geheuchelt, das Andere beabsichtigt und ausgeführt, ja das Eine beabsichtigt, das Andere erreicht sein, wie leicht können in diesem Punkt die Meinungen des Publicums auseinandergehen! Und wo ist die Grenze zwischen dem Einen und dem Andern? — Das ist übrigens Alles Nebensache, Hauptsache bleibt die oben gerügte einseitige Auffassung des Urheberrechtes als Vervielfältigungs- und Veröffentlichungsrecht, welches gerade auch bei jenen vorhanden ist, die andererseits als „wesentlichen Inhalt“ des Urheberrechtes nicht die Befugnis, eine Vervielfältigung vorzunehmen, ansehen, sondern die Ausschliesslichkeit (So Wächter S. 4) also die Beschränkung der Vervielfältigung. — Mehr oder weniger spukt eben in allem dem noch die Logik des alten Privilegienrechtes, dessen Anschauung es allerdings nach ausdrücklichem Bekenntnis (vgl. das Privilegium Abschn. II, S. 8 „quae nihil obscoeni habent“) zuwiderlaufen würde, dass ein Sonderrecht auf ein sitten- oder rechtswidriges Werk verlangt werden könnte. Übrigens hat schon Renouard I 96 sich dagegen im Allgemeinen und speciell für das franz. Recht gewehrt: „Les peines prononcées dans ces sortes de cas (de delit) sont entièrement indépendentes du privilége de jouissance exclusive. La jurisprudence anglaise confond ces deux ordres d'idées, et refuse toute action pour contrefacon des ouvrages obscènes etc. La loi française n'admet pas cette exception, qui indépendamment de la confusion, quelle introduirait entre deux ordres n'arriverait d'ailleurs qu'à favoriser la propagation des mauvais livres; et qui en outre est sans utilité puisque l'auteur d'un pareil livre par cela seul quil le produirait en justice, s'exposerait à une action répressive,“ und damit stimmt auch Pouillet § 32 S. 426, überein: „L'ouvrage le plus licencieux n'est pas exclu de la protection de la loi“.

Censurabewilligung und die Ablieferung der Pflichtexemplare, dieses wird im Entwurf durch den Beisatz ‚auf rechtmässige Weise' angedeutet."

Nach der Resolution des Kaisers Ferdinand vom 19. Januar 1845 wäre sogar in § 4 „der Nachdruck solcher Werke, welche unrechtmässig veröffentlicht wurden, für strafbar zu erklären" gewesen.

Dagegen machte allerdings der a. u. Vortr. Sedlnitzky's vom 9. April 1845 geltend, man hätte in § 4 (= § 3 des mit diesem Vortrag vorgelegten Entwurfes) den Grundsatz im Auge gehabt, dass aus einer an sich unerlaubten Handlung kein Recht erwachsen sollte, und dass derjenige, welcher den Schutz des Gesetzes für sich in Anspruch nimmt, auch die gesetzlichen Bedingungen, unter welchen das zu schützende Werk erscheinen und veröffentlicht werden durfte, erfüllt habe, so z. B. die Einholung der Censurbewilligung, da wo sie und in dem Maasse, als sie in dem Erscheinungsorte des Werkes auch gesetzlich vorgeschrieben ist, oder bei Druckschriften, die bundesgesetzlich vorgeschriebene Beisetzung des Druckortes und des Verlegers oder des Urhebers u. dgl.

Die allerh. Resolution scheint eben denselben Grundsatz bei der Würdigung in § 37 des Entwurfes vom 30. August 1843 beachtet zu haben, indem bezüglich der Textirung dieses Paragraphen zwar die Beseitigung der speciellen Hindeutung auf bestehende Censur- und sonstige Vorschriften anbefohlen, zugleich aber ausdrücklich die Supplirung durch die aufzunehmenden Worte „gegen Erfüllung der vorgeschriebenen Bedingungen" angeordnet wurde. — Ebenso wurde zum § 38 des gedachten Entwurfes durch die allerh. Resolution verordnet, dass dieser Paragraph mit dem 3. Punkt der Anträge der 22. Sitzung vom 20. Juli 1843 der Commission am deutschen Bundestag zu ergänzen sei, und diese Ergänzung wird weiter unten durch den Beisatz zum § 38 bewerkstelligt: „nur muss, um den Schutz dieses Gesetzes in Anspruch nehmen zu können, nachgewiesen sein, dass die Bedingungen und Förmlichkeiten erfüllt worden sind, welche in dem Bundesstaat, in welchem das Original erscheint, gesetzlich vorgeschrieben sind."

Ferner hat auch die gemischte (aus Mitgliedern der Haus-, Hof- u. Staatskanzlei, der vereinigten Hofkanzlei, der obersten Justizstelle, der Justizgesetzgebungshofcommission und der Polizei- und Censurhofstelle als vorsitzender Behörde bestehende) Commission in ihrer Schlussberatung vom 9. Mai 1846 zu § 3 dieses Entwurfes von 1845 erklärt:

. . . . b) dass zufolge eben dieser allerh. Entschliessung (vom 19. Jan. 1845) zwar der unbefugte Nachdruck selbst solcher Werke, welche unrechtmässig veröffentlicht wurden, für strafbar zu erklären ist, dass jedoch

c) der später mit allerh. Zustimmung S. k. k. Maj. zu Stande gekommene und durch die zufolge Hofkanzleidecret vom 25. Juli 1845 Z. 24275 geschehene öffentliche Kundmachung für die k. k. österr. Staaten in Gesetzeskraft getretene Beschluss der deutschen Bundesversammlung vom 19. Juni 1845 sub 3 den Anspruch des gesetzlichen Schutzes ausdrücklich an die Erfüllung der Bedingungen und Förmlichkeiten knüpft, welche in dem deutschen Staate, in welchem das Original erscheint, vorgeschrieben sind,

und entschied sich daher für die Textirung, wie sie in § 3 des Patentes steht.

Aber gerade aus allem dem sieht man, dass alle bei dem Zustandekommen unseres Patentes beteiligten Factoren, und in jedem Stadium seines Zustandekommens, nur die Art und Weise der Veröffentlichung als etwas betrachtet haben, worüber sich die Frage erheben könnte, ob das Werk einen Urheberrechtsschutz geniessen solle oder nicht, niemals ist aber die moralische oder rechtliche Beschaffenheit des Inhaltes an sich selbst als erheblich für den Urheberschutz in Frage gekommen. Allerdings war diese Beschaffenheit erheblich für die Freigebung des Werkes durch die Censur, und man könnte somit glauben, dass sie in der Voraussetzung der Veröffentlichung mit Censurbewilligung stillschweigend auch für den Urheberschutz mit inbegriffen gewesen wäre, und somit nach Wegfall der Censurbewilligung und anderer Förmlichkeiten bezüglich des Urheberschutzes noch von Wichtigkeit sei. Allein, wenn es heisst „cessante ratione legis non cessat lex ipsa“, so kann man wol umgekehrt sagen „cessante lege cessat etiam ratio legis“, überdies aber geht die Tatsache, dass der Inhalt eines Werkes für den Urheberschutz nach unserem Patent und der ganzen Gesetzgebung der damaligen Bundesstaaten gleichgültig ist, daraus hervor, dass nach § 4a „der ohne Genehmigung des Urhebers oder seines Rechtsnachfolgers unternommene Abdruck von Manuscripten aller Art,“

sowie „b) von gehaltenen Vorträgen zum Zweck der Erbauung, der Belehrung oder des Vergnügens“, und ebenso nach § 8 bei musikalischen oder dramatischen Werken die Aufführung insolange verboten ist, „als das Werk nicht durch den Druck oder Stich veröffentlicht worden ist“ u. s. w., alles dies ohne Unterschied des Inhaltes.

Es konnte somit durch die ungesetzliche Handlung der Veröffentlichung ohne gesetzmässige Bedingungen und Förmlichkeiten allerdings der Schutz für die so veröffentlichten Werke verloren gehen, wegen dieser strafbaren Handlung, er sollte aber Werken, an welchen die Censur Anstoss gefunden hätte (und noch weniger solchen, an welchen sie trotz unmoralischem und widerrechtlichem Inhalt ihn nicht gefunden hätte), durchaus nicht von vornherein ihrer selbst wegen versagt sein.

Da es nunmehr gesetzliche Förmlichkeiten und Bedingungen für die Veröffentlichung nicht mehr gibt,[1]) so kann auch durch die Veröffentlichung eines derartig anstössigen Werkes, und selbst durch seine Confiscation und sonstige strafrechtliche Verfolgung der Urheberschutz nicht einmal verloren gehen.

III) Ebenso sind Tonsätze, welche einen praktischen Zweck haben, wie Militär-, Post-, Feuerwehr-, Jagd-, Eisenbahnsignale u. s. w. als solche sehr wol fähig, ein Gegenstand des musikalischen Urheberrechtes zu sein, sie ermangeln nämlich keineswegs des künstlerischen Charakters, wie Kohler S. 189 zur Begründung der entgegengesetzten Ansicht behauptet. Denn selbst den Reden bei politischen oder gerichtlichen Verhandlungen oder zu ähnlichen praktischen Zwecken nimmt ja dieser praktische Zweck ganz und gar nicht notwendigerweise den Charakter von Geisteswerken, wie die Reden eines Demosthenes, Cicero, Mirabeau, Macaulay u. a. beweisen, die zu den grössten geistigen Leistungen zählen, sondern die Tatsache, dass sie zugleich Willensacte, nicht blos Geisteswerke sind, und das für die Zeit ihrer Entstehung stärkere Interesse an dieser Tatsache; populär gesprochen, das Überwiegen des praktischen Interesses über das theoretische, nicht der Mangel des theoretischen Interesses und des Charakters von Geisteswerken ist die Ursache ihrer mehr oder weniger ausgedehnten Freigebung für den Druck in modernen Gesetzen, die also nur auf positiver, aus Zweckmässigkeitsrücksichten hervorgegangener Statuirung beruht. Gar Tonfolgen aber haben im Gegensatz zu Wortfolgen immer einen formellen, also geistigen (künstlerischen) Charakter,

---

[1]) Dies war schon (gegen Harum § 43 S. 171) für die alte Pressordnung von 1852 anzunehmen um so viel mehr noch für das geltende Pressgesetz vom 17. December 1862 vgl. Liszt, oesterr. Pressrecht § 8 ff., denn nicht einmal die Abgabe der Pflichtexemplare ist heutzutage noch gesetzliche Bedingung und Förmlichkeit für das Erscheinen (§ 3 Pat.) im Sinn der alten Censurgesetze. Wenn also der oberste Gerichtshof unlängst (s. Ger.Z. v. Dec. 1889) in Bezug auf ein Werk der bildenden Kunst die entgegengesetzte Ansicht ausgesprochen hat, so ist dies irrig.

nicht der abstracte Gehalt, sondern die concrete Form macht ihr Wesen aus, und daher beruht auch bei jenen Signal-Tonsätzen ihre praktische Bedeutung, d. h. der Unterschied dessen, was die einzelnen Signale bezeichnen sollen, nur auf ihren formellen, musikalischen Unterschieden, nicht auf dem Inhalt oder abstracten Gehalt, wie bei Wortsignalen, wo die verschiedensten Worte dasselbe ausdrücken können.[1]) Nicht einmal des künstlerischen Charakters im höhern Sinn des Wortes ermangeln jene Tonsignale als solche, vielmehr sind sie oft, und gerade vermöge ihrer Entstehung aus dem Leben und seiner dem praktischen Bedürfnis zu Grunde liegenden wirklichen Empfindung von solcher künstlerischer Schönheit und Kraft, dass sie musikalische Motive bilden, und dass sie von grossen Componisten mit Vorliebe wirklich als solche verwendet worden sind, so z. B. im 2. Satz der Haydn'schen Militärsymphonie und im 1. Finale der „Zauberflöte" ein Trompetensignal, ferner eben ein solches im vorletzten Stück der Musik zu „Egmont"; selbst Schuberts „Post" ist im Ritornell offenbar eine alte Posthornweise. Ja so reizend und frisch sind derartige Signale, dass man sie sogar gesammelt hat, so die „Posthornklänge für das chromatische Horn, gesammelt von Herzog Maximilian in Bayern" (München, Braun & Schneider), unter welchen das Nürnberger, das altbayerische und das preussische (S. 1, 5, 13) ganz prächtig sind, wiewol sie nur aus wenigen Noten bestehen. Mithin könnte sehr wol ein Postillon, Stabstrompeter, Jäger, Feuerwehrmann u. s. w. ein Urheberrecht an den von ihm erdachten Signalen haben, und wirklich hat, wie einmal angekündigt war, der Waldhornvirtuose und Componist Schantl in Wien eine Sammlung der von ihm componirten Jagdhornsignale mit dieser Intention heraus- und in Verlag gegeben, ja schon C. M. v. Weber hat einen Tusch für 20 Trompeten componirt, der rhythmisch sehr interessant ist, und daher mit Recht von Jähns unter Nr. 47a seines thematischen Verzeichnisses der Weber'schen Werke aufgezählt und abgedruckt wurde. Nun

[1]) Also geht die formelle Bedeutung in der Tonkunst sogar noch weiter, als in der bildenden Kunst, bei welcher in einem Fall, nämlich im Fall der allegorischen Darstellung das Bezeichnende an Bedeutung hinter dem Bezeichneten zurückbleibt. Denn die Allegorie kann gut sein, wenn auch die Ausführung schlecht ist, hingegen ein Tonstück kann nie gehaltvoll, und daher nicht einmal als Signal brauchbar sein, wenn die Tonfolge, die ja die Ausführung bildet, nicht deutlich und prägnant, also schön ist. Vgl. Schopenhauer I § 50. In der Tonkunst selbst kann es übrigens keine eigentliche Allegorie, d. i. sinnbildliche Andeutung eines abstracten Begriffes geben, sondern nur Ausdruck der wirklichen Empfindung, der allerdings manchmal schon durch gewisse Äusserlichkeiten stattfindet.

könnte man allerdings glauben, dass im österreichischen Urheberrecht Signalstücke des Urheberschutzes entbehren, wenn sie nicht nach einer schriftlichen Aufzeichnung, sondern nur nach dem Hören bei ihrer praktischen Anwendung reproducirt werden, und zwar des wichtigsten Schutzes, nämlich des Schutzes gegen schriftliche Vervielfältigung und Verbreitung, denn für solche Vorträge ergibt allerdings weder die allgemeine Regel des § 4 einen Schutz, noch die besondere des § 6 über Musikalien, in § 6 wird „bezüglich der musikalischen Compositionen“ zwar „der Abdruck von Manuscripten ebenfalls dem verbotenen Nachdruck gleichgeachtet“, und in § 4b, der offenbar auch für Musikalien gilt, nur der Abdruck „von gehaltenen Vorträgen zum Zweck der Erbauung, der Belehrung oder des Vergnügens“ verboten, und man kann ein solches Signalblasen nicht einen Vortrag zum Zweck der Erbauung, der Belehrung oder des Vergnügens nennen.

Indessen schon nach dem Patent, nämlich nach § 8, geniessen auch Signaltonsätze einen Schutz gegen unbefugte Aufführung, indem daselbst „die Aufführung musikalischer Werke“ ohne Unterschied „insolange verboten“ wird, „als das Werk nicht durch den Druck „oder Stich veröffentlicht worden ist“, und musikalische Werke, wenn auch kleine und fragmentarische, sind selbst solche Tonsätze auch. Aber wir müssen ihnen sogar unbedingten Schutz auch gegen schriftliche Reproduction zusprechen u. zw. nach dem Bundesbeschluss vom 9. November 1837 Art. I, wonach „literarische Erzeugnisse aller Art, sowie Werke der Kunst, sie mögen bereits veröffentlicht sein oder nicht,“ auf mechanischem Wege nicht vervielfältigt werden dürfen: also auch Werke der Kunst aller Art, mithin auch solche Kunstwerke zu praktischen Zwecken. Offenbar ist bei Redaction unseres Patents an die Möglichkeit, Tonsätze durch das blosse Gehör festzuhalten und auf Grund des blossen Hörens schriftlich zu vervielfältigen gar nicht gedacht, ja dies nicht einmal für möglich erachtet worden, wie die Tatsache zeigt, dass § 6 für Musikalien nur die Vervielfältigung auf Grund von Manuscripten besonders verbietet, (während allerdings auch das Aufschreiben und Drucken nach dem blossen Hören, sogar bei complicirten Werken, möglich ist, worüber das Nähere in den Abschnitt von der Entstehung des Urheberrechtes, vom Nachdruck und der Aufführung gehört) und ebenso hat man andererseits bei der Unterscheidung in § 4 von Vorträgen zu theoretischen und nicht theoretischen Zwecken an die Ausdehnung dieser Unterscheidung auch auf musikalische Vorträge gar nicht gedacht. Diese doppelte Vergesslichkeit unsers Patentes, die uns allerdings in

Ermanglung anderer Gesetze zwingen würde, ungeschriebene, aber praktisch in Übung befindliche Signalsätze für teilweise schutzlos zu erklären, ist also durch den Bundesbeschluss von 1837 wieder gut gemacht. — Bezüglich des Reichsgesetzes steht es vollends fest, dass auch solche Signalsätze das Urheberrecht geniessen, da dieses selbst in § 7 vom Schutz (gegen Nachdruck) wörtlich nur „Reden" ausnimmt, welche bei gewissen Verhandlungen gehalten werden. Auch die fremdnationalen Rechte, welche zu Gunsten gewisser mündlicher Äusserungen eine Ausnahme vom Urheberrecht machen, sprechen nur von Reden, discours, Verhandlungen etc., überdies gestatten sie auch für diese oft nur den Zeitungs- aber keinen andern, insbesondere keinen Sonderabdruck.[1])

Die Frage aber, ob solche Tonsätze, wenn sie als Beilagen eines Gesetzes, und somit selbst als Gesetz publicirt werden, (z. B. als neu vorgeschriebene Militärsignale) des Urheberschutzes teilhaftig sind, läuft darauf hinaus, ob es ein Urheberrecht des Staates gibt, gehört also in den Abschnitt vom Subject des Urheberrechtes.

IV) Schon aus dem zu Anfang dieses Abschnittes (sub. I) entwickelten Begriffe des musikalischen Werkes, folgt, dass die Frage im musikalischen Urheberrecht gar nicht entstehen kann, welche für das litterarische Urheberrecht in Wissenschaft, Gesetzgebung und Rechtsprechung so ernst genommen worden ist, ob zur urheberrecht-Gegenständlichkeit der Charakter eines geistigen Erzeugnisses (entsprechend dem Charakter eines litterarischen oder Schriftwerkes) gehöre, denn während selbst wirklich zusammenhängende Wortfolgen ohne diesen Charakter allerdings möglich sind,[2]) kann es eine wirk-

---

[1]) Vgl. die Gesetze von Spanien Art. 11, Italien Art. 2 1. Abs., Schweiz Art. 11, 3 dazu Orelli S. 78, Belgien Art. 10, Ungarn § 9, Holland Art. 8.

[2]) D. h. allerdings nur von dem Standpunkt, der zur urheberrechtlichen Gegenständlichkeit solche Werke fordert, die sich als Ausfluss einer individuellen geistigen Tätigkeit darstellen, von welchem Standpunkt aus übrigens der unbedingte Schutz von Briefen, wie ihn das Patent nach den Motiven gewährt, nicht zu begründen ist, andererseits aber, und noch weniger die Ansicht, „dass der geistige Wert des Schriftwerkes für die Frage der Schutzberechtigung völlig gleichgültig ist. (Dambach S. 16, 6.) Denn schliesslich ist jeder mündliche und schriftliche Gedankenausdruck, mag er noch so unbedeutend sein, das Resultat des Vorstellungs- und Denkprocesses eines Individuums, also seinem Wesen nach Ausfluss einer individuellen geistigen Tätigkeit, wenn also etwas, das als begriffliches Merkmal ebenso bei jeder wirklichen Äusserung vorhanden ist, wie die Qualität eines Minerals bei jedem Kieselstein, noch besonders gefordert wird, so kann also damit nur eine individuelle geistige Tätigkeit in vorzüglicherem Sinne, d. h. ein geistiger Wert gemeint sein, zum

lich, nicht etwa bloss scheinbar, zusammenhängende Tonfolge, der der Charakter eines geistigen Erzeugnisses fehlen würde, gar nicht geben.

Ein solcher Charakter eines geistigen Erzeugnisses kommt sogar den langweiligsten technischen Übungsstücken, den blossen Finger- und Geläufigkeitsübungen, zu. Niemand wird z. B. Czerny's „tägliche Studien" oder „Schule des Virtuosen" für das Clavier für den Ausfluss einer individuellen geistigen Thätigkeit oder für ein geistiges Erzeugnis in einem Sinn erklären, der nur einigermaassen über die Tatsache hinausgienge, dass hier ein Individuum, geistig, und (abgesehen vom Schreiben) nicht bloss körperlich tätig war, und diese musikalische Reihe imaginirt hat, es sind ganz gehaltlose Gemeinplätze, ohne höheren geistigen Wert, als etwa Buchstabirübungen, und doch wird es Niemandem einfallen, einem derartigen Werk die Urheberrechtsfähigkeit abzusprechen.

Denn diese durch innerliche Imagination stattfindende Herstellung eines Zusammenhanges ist immer etwas Theoretisches, dem Zweck und Wesen nach, (wenn auch vielleicht von untergeordnetem Interesse, wie z. B. bloss von Interesse des Unterrichtes) selbst da, wo, wie bei Signalen, sich eine praktische Verwendung darauf gründet, was wir bereits gesehen haben.

V) Auch die Frage nach der Verlagsfähigkeit ist bei musikalischen Werken müssig, indem wir schon unter I gesehen haben, dass jedes musikalische Werk schon als solches verlagsfähig ist.[1])

VI) Nachdem die Frage mehr in den Abschnitt von der Entstehung des Urheberrechtes gehört, sei hier nur nebenbei berührt, dass unsere Gesetze musikalische Werke ohne Rücksicht darauf schützen, ob sie schriftlich oder ungeschrieben in der Aussenwelt

---

Mindesten als subjective Intention, wenn auch nicht als objectiv verwirklichte Eigenschaft.

[1]) Nebenbei bemerkt, kann ich mir, was das Litterarische betrifft, eine Hervorbringung denken, die wegen Mangel der Eigenschaft eines geistigen Erzeugnisses, also des theoretischen Interesses, als nicht verlagsfähig erachtet wird, die Verlagsfähigkeit, ohne Ausfluss einer individuellen geistigen Tätigkeit denken, aber nicht umgekehrt die Qualität einer individuellen geistigen Tätigkeit ohne Verlagsfähigkeit, welche letztere ausser jener ersten Qualität noch „ferner" (Dambach S. 15) notwendig ist, also von ihm u. a. für etwas gehalten wird, das nicht schon in der Qualität des geistigen Erzeugnisses liegt. Werden ja heutzutage doch auch Aphorismen, Notizen, Entwürfe, Skizzen, ja Embryonen zu geistigen Arbeiten (für was alles z. B. auch Harum S. 74 § 6 die Qualität eines litterarischen Erzeugnisses läugnet) wirklich in Verlag genommen und gedruckt, so Aphorismen von R. Wagner, folglich sind sie doch auch verlagsfähig!

existiren oder nur in lebendiger Überlieferung, und wenn geschrieben, auf welche Art und wo immer, insbesondere auch in Briefen, was vorkommt. So hat Mendelssohn einigen seiner Reisebriefe ganze verhältnismässig umfangreiche Musikstücke hinzugefügt (s. z. B. Reisebriefe S. 14 f. 74 f.) und Weber hat gar einen ganzen Brief an seinen Freund Danzi in gleichzeitig in Musik gesetzten Worten geschrieben (siehe M. Weber, S. 146—149). Selbst wenn an Briefen sonst kein Urheberrecht anerkannt wäre, wie dies im Gegenteil wirklich, und namentlich in der oesterreichischen Gesetzgebung, anerkannt ist,[1]) müsste für einen derartigen gänzlichen oder teilweisen Inhalt von Briefen ein Urheberrecht als geltend behauptet werden, da hier der Charakter des Geisteswerkes nicht im Entferntesten bestritten werden kann, während bei dem in Worten bestehenden Inhalt der praktische Charakter und Zweck oft der vorherrschende oder einzige sein wird.

VII) Wir können somit die verschiedenen Gattungen von Gegenständen des musikalischen Urheberrechtes betrachten.

A) Als wichtigste Gattung sind nun allerdings zuerst eigentliche Compositionen, d. h. Compositionen im Gegensatz zu blossen Bearbeitungen zu nennen, d. i. Tonwerke, an welchen das neue der Tonsatz ist, oder selbsterfundene Tonsätze. Das Geschützte ist daher eben das, was den Tonsatz ausmacht, d. h. nicht bloss die Folge derselben, (d. h. nach der absoluten Höhe derselben) einzelnen Töne, welche in dem betreffenden Stück enthalten sind, sondern jede Tonfolge, bei welcher dieselben Verhältnisse in Höhe und Dauer (dieselben melodischen, harmonischen und rhythmischen Verhältnisse) zwischen den Tönen bestehen, wie in jenem Stück zwischen andern Tönen, es sind die tonalen und rhythmischen Verhältnisse dieses Tonstückes auf jeder Tonstufe oder noch deutlicher gesprochen, in jeder Tonart, einfach deshalb, weil eben diese tonalen und rythmischen Verhältnisse das sind, was als wesentliche Erscheinung vom Gehör-

[1]) Während nämlich das deutsche Reichsgesetz Briefen nur, soweit ihnen der Charakter eines Schriftwerkes zukommt, Urheberschutz gewährt (vgl. Dambach, S. 19 ff. Abs. 11), scheint das Patent nach den Motiven zu § 5 des Entwurfes von 1843 = § 4 Pat. allen Briefen Schutz gewähren zu wollen. Daselbst ad a heisst es: „Die Textirung, dass ohne Genehmigung des Autors sein wie immer geartetes Manuscript nicht abgedruckt werden darf, fasst in Verbindung mit dem Schlusssatz ad b (Ausdehnung auch auf den Fall des rechtmässigen Erwerbes einer Handschrift) zugleich das Verbot der in der neuesten Zeit leider häufig gewordenen eigenmächtigen und einseitigen Veröffentlichung von Briefen in sich“, vgl. auch E. Steinbach, Das Eigentum an Briefen.

sinn aufgefasst wird, und worin allein sich der Gehalt eines Musikstückes kundgibt.[1])

Übrigens gehören hieher Tonsätze jeder Art, jedes noch so grossen oder kleinen Umfanges, jedes Stils und jeder Kunstform. Sie — auch nur beispielsweise — aufzuzählen, wäre ebenso überflüssig, wie für das litterarische Urheberrecht eine Aufzählung aller poetischen und prosaischen Litteraturgattungen. Selbst sogenannte „Expectorationen" zählen dazu, und zwar ist es bei ihnen noch weniger einzusehen, warum (so z. B. Endemann, der sie S. 72 Abs. 7 von dem geschützten musikalischen Vortrag, d. h. von vorgetragenen, nicht aufgeschriebenen Compositionen unterscheidet) sie kein Urheberrecht geniessen sollen, als bei Tonstücken zu praktischen Zwecken. Denn auch „Expectorationen" können den Charakter von Motiven, Themen und eigentümlichen Figuren haben, ja sie sind oft wahre Löwenklauen. Ist doch das Thema zu den 32 Variationen von Beethoven in C-Moll eine solche „Expectoration", ebenso das liebliche kleine Präludium in A von Chopin, und gewiss hat Jeder „Expectorationen" (was übrigens ein vollkommen untechnischer, nämlich nirgends in der musikalischen Terminologie vorkommender Ausdruck ist) von hervorragenden Künstlern gehört, so der Verfasser der vorliegenden Schrift von Rubinstein; ja von dem Componisten Froberger des 17. Jahrhunderts wird erzählt, dass ihn in London eine ehemalige Schülerin wieder erkannt habe an der originellen Art, womit er auf der Orgel einen dissonirenden Griff in die Tasten machte und die Dissonanz auflöste. Selbst die Verlagsfähigkeit ist ausser Zweifel, indem gewiss solche „Expectorationen" gesammelt ein sehr interessantes Verlagsobject bilden würden, mögen sie von Einem oder mehreren Musikern herrühren, und verlagsfähig ist nicht bloss jene Gattung, wo eine einzige Probe schon die Verlagskosten lohnt, sondern auch jene, bei welcher erst eine Sammlung von mehreren Beispielen des Verlages wert befunden wird. Freilich „Expectorationen", die nichts Neues und Besonderes, sondern alte Gemeinplätze sind, wie z. B. eine diatonische oder chromatische Tonleiter, welche, wie Endemann a. a. O. sagt, gar nicht den Namen eines Vortrags, sei es auch nur zur Unterhaltung verdienen, geniessen keinen Schutz, aber nicht deshalb, weil sie „Expectorationen", sondern deshalb, weil sie nicht original sind.

Zu den eigentlichen musikalischen Compositionen im tonkünst-

[1]) Also der geistige Gehalt kann gut sein, wenn auch das Gedicht schlecht ist, hingegen der geistige Gehalt eines Tonstückes kann nie gut sein, wenn das Tonstück selbst schlecht ist. Vgl. Schopenhauer I § 50.

lerischen Sinne, und daher auch für das Urheberrecht zu den musikalischen Compositionen in demselben engeren Sinne gehören aber nicht nur sogenannte Originalcompositionen, sondern Compositionen über gegebene Themen, d. h. Verarbeitungen gegebener fremder oder eigener Tonsätze, oder noch deutlicher: Tonsätze, welche mit dem gegebenen gewisse abstracte melodische, harmonische und rhythmische Verhältnisse, so zu sagen, das melodische, harmonische und rhythmische Grundschema gemeinsam haben, aber (mit einer einzigen später zu erörternden Ausnahme) andere, concrete oder wirkliche, d. h. sinnlich wahrnehmbare, Tonverhältnisse in einer dieser drei Richtungen, oder in zweien, oder in allen dreien aufweisen. Denn da nicht das abstracte Grundschema, sondern die wirklichen, sinnlich wahrnehmbaren Tonverhältnisse das Wesen des Tonsatzes, der Composition ausmachen, so sind solche Compositionen über gegebene Sätze auch Compositionen im vollsten Sinn des Wortes, Erzeugnisse der schaffenden Kraft, nur auf gegebenen Grundlagen, also mit gewissen Beschränkungen, die Aufgabe aber besteht gerade darin, auf diesen fremden abstracten Grundlagen etwas in concreto möglichst Eigenes zu entwickeln, im Wesen und Grundgedanken dieser Kunstformen liegt also nicht nur keine Verneinung der Originalität, sondern im Gegenteil eine Herausforderung zu einer mit dem gegebenen Thema wetteifernden Entfaltung der höchsten Originalität, und ferner ein scharfer unverrückbarer Unterschied von den blossen Einrichtungen, Arrangements etc., wo der Tonsatz in concreto, d. h. die sinnlich wahrnehmbaren Tonverhältnisse dieselben sind, wie im Original. Diesen scharfen unverrückbaren Unterschied wollen nun bekanntlich die Franzosen nicht einsehen, sie verwechseln insbesondere „arrangements“ und „variations“ bis auf die neueste Zeit, so sagt z. B. noch Pouillet, 556 S. 445: „L'auteur ayant un droit incontesté sur la forme même dans laquelle il exprime son idée, a, par conséquent, le droit, d'empêcher ces arrangements, qui, sous prétexte de variations, reproduisent son oeuvre“. So wenig unterscheiden sie, dass sie „arranger en variations“ sagen.[1]) Ja Pouillet betrachtet „arrangements“ und damit auch „variations“ nicht einmal als „traductions“ (worin er bezüglich der arrangements allerdings, wie wir sehen werden, Recht hat,[2]) während

[1]) Daselbst: „Certains auteurs designent sous le nom de traduction musicale les arrangements, qui ont pour but d'approprier à un instrument déterminé une oeuvre composée pour un orchestre entier ou qui consistent à prendre un thème, le motif d'un air, pour l'arranger en variations, en contredanse, en valse“.

[2]) S. die vorhergehende Anmerkung. — Allerdings fährt er dann fort: Si l'emprunt est insignifiant, à peine reconnaissable, et que l'arrangement (!) constitue

der rechte Ausdruck für Variation „transformation", ja nach den Variationen von Beethoven über den Diabelli'schen Walzer u. a. zu urteilen, sogar „transfiguration", selbst „transsubstantiation" wäre.

Diese irrige französische Auffassung ist zwar nicht ohne Einfluss auf die Litteratur und auf die praktischen Bestrebungen im deutschen und oesterreichischen Urheberrecht geblieben, dennoch hat sich, Dank dem zu ausgesprochenen Zeugnis deutscher Kunstwerke dieser Art für deren schöpferische Natur, in der deutschen Gesetzgebung die richtige Auffassung stets siegreich behauptet, und nur in der Form der Behandlung des Problems merkt man einigermassen die Einwirkung der französischen Anschauung, indem nämlich im Reichsgesetz wie im Patent die Frage aufgeworfen, aber verneinend beantwortet wird, ob derlei Werke keinen Nachdruck bilden, u. zw. im Patent § 6 mit der richtigen Begründung, weil sie selbständige Geistesproducte bilden, im Reichsgesetz werden nach Muster des preussischen von 1837 alle Bearbeitungen als Nachdruck erklärt, die nicht als eigentümliche Compositionen angesehen werden können, und in den Motiven zu diesem § (46 im Gesetz) ist ausdrücklich hervorgehoben, dass damit ein Gegensatz zu der französischen Gerichtspraxis in dem Schutz der Motive oder Melodieen statuirt wird, dazu werden die Motive des damit übereinstimmenden Börsenvereins-Entwurfes, auch ausdrücklich, angeführt: „Es wäre eine durch Nichts gerechtfertigte, alles Mass überschreitende Anomalie, wenn man gerade der musikalischen Conception einen so abstracten Schutz gegen jede Benutzung überhaupt gewährte, wie solcher weder auf anderm Kunstgebiete, noch auf dem Gebiete der litterarischen Production irgend gewährt werden kann oder soll . . . . . Oder würde es nicht . . . . geradezu widersinnig sein, wenn Beethovens 32 Variationen . . . (op. 36) einem . . . Nachdruck gleichgeachtet werden müssten, falls der . . . Tondichter jenes Thema nicht selbst erschaffen, sondern (wie bei andern Variationen . . .) anderswoher entlehnt hätte?" Vgl. R.E., S. 39, C.B. S. 20.

Da nun aber das Problem von diesem Gesichtspunkt aus in der Gesetzgebung ins Auge gefasst worden ist, und in der Litteratur besonders in neuerer Zeit nicht nur von diesem Gesichtspunkt betrachtet, sondern teilweise sogar in dem dem richtigen Sinn entgegengesetzten Sinn gelöst wird, und es sich also um eine Widerlegung handelt, die nötigt, auch das Problem in der Frage nach dem Nach-

une oeuvre nouvelle, vraiment et sérieusement differente de celle dont elle s'est inspirée, on devra déclarer, que l'emprunt est, sinon (!) légitime, du moins en dehors des prévisions de la loi.

druck zu behandeln, so wollen auch wir die weitere Besprechung in den Abschnitt vom Nachdruck verlegen, so sehr es an sich unrichtig ist. Denn nicht darum sind Compositionen über gegebene Themen Originalcompositionen gleich, und Gegenstände des Urheberrechtes, wie andere Compositionen, weil sie kein Nachdruck sind, sondern, weil sie künstlerisch und urheberrechtlich Originalcompositionen gleich Gegenstände des Urheberrechtes sind, sind sie kein Nachdruck. Auch zählen zu Compositionen über gegebene Themen nicht nur Variationen, Figurationen und Phantasieen, sondern ebenfalls Compositionen jeder Art, denn wie über Originalthemen, so sind auch über gegebene Themen (allein oder zugleich mit Originalthemen) Compositionen jeder Art möglich. Wir wollen nur hervorheben, dass dazu selbst sogen. Cadenzen zu Concertstücken gehören, d. h. prägnante und zugleich brillante künstlerische Verarbeitungen der Hauptthemen dieses Concertstückes, denn auch hier findet auf gegebener abstracter Grundlage eine concrete Neugestaltung statt, in welcher sich die höchste künstlerische Individualität zeigen kann. Wie verschieden sind z. B. die Beethoven'schen Cadenzen zu Mozarts D-moll-Clavierconcert von jenen, die Hummel zu demselben Concert componirt hat, und diese beiden wieder von den Reinecke'schen. — Selbst der Unterschied zwischen Compositionen über ein fertiges Tonstück bildende Themen, und über einem andern Stück nur entnommene daher nicht ein fertiges Tonstück für sich bildende Themen oder Themen im engeren Sinne oder gar nur Motive ist nicht so wesentlich, wie ihn manche urheberrechtliche Schriftsteller aufgefasst zu haben scheinen, so z. B. Wächter, Verlagsr. S. 595 f.[1])

[1]) Nach Constatirung des Abdruckes eines Themas als Nachdruck sagt er, „Wer hingegen nur die fremden musikalischen Gedanken als Motiv für eigene Compositionen benützt, macht sich damit eines Nachdruckes so wenig schuldig, als wer den Gedankeninhalt der fremden litterarischen Erzeugnisse zu eigenen Arbeiten verwendet", und S. 596 dagegen: „können insbesondere Variationen über ein fremdes Thema nach den concreten Umständen als dessen Nachdruck erscheinen", und ebenso unterscheidet der von ihm S. 595 A. 3 citirte Blanc S. 242 zwischen „motif" und „air", indem er ersteres als „une partie d'un air comme . . . une phrase ou une pensée dans une composition littéraire" bezeichnet, „tandis que l'air est le développement d'un motif ou la réunion de plusieurs", u. S. 236: „L'air . . ., ne consistat-il qu'en une seule phrase, est un ouvrage dans le sens de la loi, parcequ'il est un tout complet". Hier ist Motiv im Sinn von Thema genommen, wie auch oft im Deutschen. Motiv ist aber weniger, nämlich während das Thema schon eine Weiterentwicklung der einfachsten Tonverbindungen bis zu einer gewissen Abgeschlossenheit enthält, ist das Motiv die einfachste Tonform, auf welche sich als auf

Zu den Compositionen über gegebene Themen gehört übrigens auch das Potpourri im Sinne des oesterreichischen Patentes, denn daselbst ist das Wort offenbar in der Bedeutung gemeint, welche damals allgemein verbreitet war, nämlich in der Bedeutung einer „Mischung beliebter mit Variationen durchwebter, und durch Übergänge verbundener Motive", (so Gathy) indem die Motive zu § 7 (= § 6 des Patentes) des Entwurfes von 1843 von den sub b daselbst, wozu auch das Potpourri gehört, genannten Kunstgattungen sagen, „dass der Urheber zwar einzelne Hauptgedanken des Originals benützt, sie jedoch mit seinen eigenen Ideeen in Verbindung bringt und so zu einem neuen Geistesproduct verarbeitet".

Hingegen ist es eine den tatsächlichen Verhältnissen widersprechende, daher rein positive Norm, wenn das Reichsg. in § 46 nur „den Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodieen eines und desselben Werkes, die nicht künstlerisch verarbeitet sind," für Nachdruck erklärt, und somit den Abdruck von Motiven oder Melodieen, die nicht einem und demselben Werk angehören, nicht nur als erlaubt bezeichnet, sondern offenbar auch als einen Gegenstand des urheberrechtlichen Schutzes, gleich wirklichen Compositionen, nachdem die Motive zu § 48 des ursprünglichen Entwurfes = § 46 des Gesetzes als Zweck des § angeben: „Nur unselbständige Reproductionen eines Musikwerkes dürfen verboten werden. Die selbständige Benutzung, die sich als eigentümliche Composition darstellt, muss gestattet werden"; folglich betrachtet das Gesetz offenbar alle von ihm freigegebenen Benutzungen als eigentümliche Compositionen. Auch davon soll später eingehender die Rede sein.

B) Die zweite Art von Gegenständen des musikalischen Urheberrechtes, die Bearbeitungen umfassen Mancherlei. Wie schon bekannt, gehört hieher jede Arbeit an einem gegebenen Tonwerk ohne Veränderung des Tonsatzes, welcher allgemeine Begriff nicht nur, wie schon erwähnt und noch zu besprechen, für das ihn ausdrücklich nennende Reichsgesetz aufzustellen ist, sondern auch für das Patent, wo das Wort nicht vorkommt, überhaupt für alle Gesetze. Dennoch ist im Urheberrecht der Ausdruck in engerem Sinn zu verstehen, als vielfach in der heutigen musikalischen Redeweise. Von den Urhebern selbst werden nämlich auch solche Leistungen „Bearbeitungen" genannt, die in Ergänzung eines unvollständig (z. B. in blosser General-

ihren Keim die andern Tonformen des Stückes zurückführen lassen, wir werden darauf noch später zurückkommen.

bassbezifferung) aufgezeichneten Tonsatzes bestehen, (freilich oft zugleich mit Aenderung der Instrumentirung u. dgl.) also im Hinzucomponiren eines neuen Tonsatzes, der aus Bescheidenheit und zur Charakterisirung als blosser Ergänzung „Bearbeitung" heisst.

Solche Ergänzungen sind übrigens früher auch unter anderen Namen (Instrumentation,[1]) Orgelstimme, Generalbassstimme, Verstärkung) gemacht worden, unter dem Namen „Bearbeitungen" aber insbesondere die meisterhaften Ergänzungen skizzenhaft aufgezeichneter Händel'-, Bach'scher und anderer Werke durch Robert Franz. Soweit diese Instrumentationen, Bearbeitungen u. dgl. m. in einem ergänzenden Tonsatz bestehen, sind sie urheberrechtlich (wenn auch vermöge ihrer ergänzenden Natur unvollständige) eigentümliche Compositionen, geniessen daher den vollen Schutz von Solchen, so dass sie weder allein, z. B. als besondere Stimmen, noch vereint mit dem ergänzten Tonsatz reproducirt werden dürfen, ja müssen ihn auch gegenüber dem Urheber der ergänzten Compositionen geniessen, was zwar heute kaum noch praktisch wäre, weil die modernen Compositionen nicht so skizzenhaft aufgezeichnet werden, immerhin könnte nach dem Patent die Frage bei dem von ihm gewährten Rechtsschutz posthumer Werke noch wichtig werden. Hingegen für „Bearbeitungen" im urheberrechtlichen Sinn ist der Schutz teils durch die Natur der Sache, teils durch positive Vorschrift wesentlich beschränkt. Indem nämlich die „Bearbeitung" den gegebenen Tonsatz unverändert reproducirt, bildet sie eine Verletzung des Urheberrechtes an diesem, soweit eigenmächtige Reproduction auch des Originales verboten ist, was indess für das Patent Ausnahmen erleidet; der Anspruch auf Schutz gegen eigenmächtige Reproduction kann sie aber nicht vor ihrer Unterdrückung durch den Urheber des Originales und seine Rechtsnachfolger schützen. Andererseits aber müssen sie Schutz auch gegen Reproduction durch den Urheber des Originales geniessen, nicht bloss gegen Reproduction durch dritte Personen, indem die Bearbeitung als solche doch nicht Werk des Originalurhebers ist.

In Folge der irrigen Auffassung, die man früher von der wichtigsten Gattung der Bearbeitung, dem Arrangement, in Deutschland hatte, ist aber im Patent, wie berührt, das Richtige nur teilweise durchgeführt, im

---

[1]) Weil instrumentale Neuerungen damit auch verbunden sein können, wie erwähnt. Beispiele sind: Messias, Alexanderfest, Acis u. Galathea „instrumentirt" von Mozart, andere Händel'sche Werke „verstärkt" von Mosel. Es darf also nie nach dem blossen Namen geurteilt werden.

Reichsgesetz aber vollständig, wie sich bei Betrachtung der verschiedenen Gattungen zeigen wird.

a) Die erwähnte wichtigste Gattung von Bearbeitungen sind die, welche von unseren Gesetzen Arrangements (Rg. § 46 Pat. § 6c), Einrichtung (Pat. cit.), Auszüge[1]) (Rg. cit.) genannt werden, aber noch unter den verschiedensten andern Namen wie Transscription, Adaptation, Instrumentation, Orchestrirung, Vocalisation, Choralisation, Simplification, Erweiterung, Reduction, Verstärkung u. s. w. vorkommen. Sie haben Alle das gemeinsam, dass bei unverändertem Tonsatz, das Klangmittel oder das Verhältnis dazu anders ist als im Original, es erscheinen in der Harmonie höchstens gewisse Lagen (weite oder enge), im Rhythmus gewisse Notirungen, in der Dynamik gewisse Verstärkungen oder Vereinfachungen geändert, aber nicht das eigentlich tonale, d. i. rhythmische, melodische und harmonische Verhältnis. Die Aenderung im Klangmittel kann eine gänzliche, z. B. Uebertragung eines Claviersatzes auf Orchester, und umgekehrt, sein, oder eine teilweise (Uebertragung eines Clavierconcertes mit Orchester auf Clavier allein), und wieder eine Verminderung, Reduction, Simplification, Auszug, oder eine Vermehrung (Orchestrirung eines Clavierstückes, Einrichtung eines einstimmigen Liedes für Chor), oder eine Aenderung ohne Verminderung oder Vermehrung, z. B. Uebertragung eines Streichquartettes auf vier Blasinstrumente, oder Vocalisation eines instrumentalen Werkes (verbunden mit Textunterlegung) oder Instrumentation eines Vocalwerkes. Zweitens aber kann die Veränderung bloss die Anpassung an die Klangmittel betreffen, z. B. ein zweihändiges

---

[1]) „Auszug" ist im musikalischen Sinn entweder eine Reduction, nämlich auf weniger Klangmittel, z. B. ein „Clavierauszug" oder das Gegenteil einer Reduction, man spricht von einem aus den Generalbasssignaturen ausgezogenen Accompagnement, wo also „Auszug" ein den abstracten Andeutungen des Basses entsprechender selbständiger concreter Tonsatz in gewissen Stimmen ist. (Es ist somit bei dem Worte „Auszug", sowie bei „Instrumentation" die Bedeutung einer eigentümlichen Composition möglich, somit auch hier urheberrechtlich nicht nach blossen Namen zu urteilen). Niemals aber bedeutet „Auszug" in der Musik die Reduction des Concreten, des Tonsatzes auf Abstractes also z. B. Generalbassbezifferungen, (welche Reductionen immerhin in Lehrbüchern und kritischen Besprechungen vorkommen) am allerwenigsten hat „Auszug" die Bedeutung von „Bruchstück". Es ist also ein der musikalischen Kunstsprache zuwiderlaufender Sprachgebrauch, wenn das bair. Gesetz von 1865 in Art. 24 das Wort „Auszug" in diesem Sinn gebraucht („Werden einzelne Themata oder Auszüge aus musikal. Compositionen oder auch ganze Tonstücke geringeren Umfanges in ein nach seinem Hauptinhalte selbständiges litter. Werk od. in ein ausdrücklich zum musikal. Unterricht bestimmtes Werk aufgenommen, so wird dies nicht als Nachdruck betrachtet"). Mandry S. 198.

Clavierstück vierhändig gesetzt sein, oder umgekehrt, ein schwererer Tonsatz erleichtert, oder ein leichterer schwerer oder mit mehr Klangfülle eingerichtet.

Der Urheberschutz solcher Einrichtungen geht für das Patent nicht bloss aus den bereits erwähnten theoretischen Gründen hervor, sondern auch aus § 6c daselbst: „dass sie als verbotener Nachdruck oder Nachstich (regelmässig) nicht anzusehen seien". Dies kann nur dadurch begründet sein, dass das Patent darin eine Urhebertätigkeit und ihr Resultat sieht. Freilich erklärt das Patent als „Arrangement" in lit. c. (durch das Wort „oder") nur die „Einrichtung eines Tonstückes für andere oder weniger Instrumente als es ursprünglich gesetzt ist". Da aber diese Begriffsbestimmung sich bei Statuirung einer Ausnahme vom Nachdrucksverbot befindet, dürfen wir ohne Verletzung des Grundsatzes „nullum crimen sine lege" dafür die Analogie anwenden, also auch andere Einrichtungen als die für weniger Instrumente vom Nachdrucksverbot ausnehmen, und weil die Analogie eben auf Urhebertätigkeit beruht, sie auch nach dem Patent als Gegenstände des Urheberrechtes betrachten, um so mehr, als nach lit. c sich der Originalcomponist auch Arrangements „im Allgemeinen" vorbehalten kann, wonach somit Arrangements „im Allgemeinen" als dasselbe gelten, wie solche für „weniger Instrumente". Vollends erhellt es aus den Motiven zu dem entsprechenden § 7 des 1843er Entwurfes „Es kommen demnach auch hier dieselben Fragen zu beantworten, und es obwalten die nämlichen Rücksichten, wie sie in der Motivirung zum § 6 ad c bei der litt. Uebersetzung ausführlich erörtert worden sind" in Verbindung mit der Tatsache, dass nach § 6 Uebersetzungen Schutz gegen Nachdruck geniessen.

Dabei ist aber doch der Schutz von Einrichtungen nach oesterreichischem Recht in einer Hinsicht beschränkt: nur erlaubte Einrichtungen stehen unter Urheberschutz, was aus der von den Motiven so sehr betonten Analogie mit Uebersetzungen hervorgeht, da diese nach § 6 ebenfalls nur unter dieser Voraussetzung geschützt sind.

Hingegen nach dem Rg. geniessen mit Recht auch widerrechtliche Uebersetzungen Schutz gegen Nachdruck und Aufführung.[1]) Dasselbe können wir daher auch für Bearbeitungen der Tonkunst an-

[1]) Während noch § 6 des ersten Entwurfes lautete: „Der Nachdruck einer rechtmässig erschienenen Übersetzung" u. s. w., was aber von der Commission des Reichstages gestrichen wurde „da auch der Nachdruck einer unrechtmässigen Übersetzung selbstverständlich Nachdruck bleibt, und als solcher verboten ist".

nehmen, da bezüglich dessen, worauf es hier ankommt, die Analogie mit Übersetzungen wirklich zutrifft.

In fremden Rechten finden wir indess noch vielfach den Standpunkt des Patentes, so im französischen, vgl. die Entscheidung bei Pouillet 67 S. 65: „que s'il est vrai, qu'un travail d'arrangements, ... peut constituer une oeuvre nouvelle et par suite donner ouverture à un droit de proprieté ... de l'arrangeur, ce droit est subordonné à l'autorisation préalable de l'auteur primitif, ferner für das schwedische, norwegische, belgische, spanische und portugiesische Gesetz, nach der Analogie des bloss für erlaubte Uebersetzungen[2]) gewährten Schutzes. Hingegen werden Uebersetzungen ohne Unterschied zwischen erlaubten oder unerlaubten Uebersetzungen geschützt schon 1857 in Dänemark und neuestens in Italien, der Schweiz, Holland, Ungarn und Russland[3]) mithin auch Bearbeitungen.

Was internationale Verträge betrifft, so war im oesterreichisch-italienischen von 1840 nach Art. 3 u. 9 noch kein Schutz für unerlaubte Bearbeitungen gewährt, im deutsch-französischen Vertrag Art. 9 ist dagegen offenbar das neue deutsche Princip des Schutzes für solche Uebersetzungen anerkannt, ebenso im deutsch-schweizerischen Vertrag von 1881, Art. 5 daselbst, Daude S. 146 vgl. mit Art. 1, in der Berner Convention aber ist, nachdem der Entwurf von 1884 Art. 7 Uebersetzungen etc. unbedingt geschützt hatte, 1885 u. zw. in Art. 6 der Uebersetzungs- (und Bearbeitungs)schutz auf traductions licites eingeschränkt worden, und dabei ist es 1886 (in Art. 6) beim wirklichen Zustandekommen der Convention geblieben.

Nach allen Rechten aber müssen, weil sie sonst blosse teilweise oder gänzliche Wiederholung der alten oder Originaleinrichtung sein würden, Einrichtungen in einer wirklichen Veränderung des Klang-

[1]) Natürlich nimmt das französische Recht diesen Standpunkt auch für die von ihm als Arrangements betrachteten Variationen ein, Pouillet 66, 67 „prendre un air dans le domaine public, et de l'arranger en variations etc. constitue un droit de propriété", also das Gegenteil für die airs dans le domaine privé.

[2]) Schweden Art. 4, Norw. Art. 5, Belgien Art. 12: Le droit de l'auteur comprend le droit exclusif d'en faire ou d'en autoriser (nicht bloss „permettre") la traduction. — Spanien Art. 14, Portugal neues Civilges. Art. 577, Abs. 3.

[3]) Dänemark Art. 5, Russland Art. 14, 20, 46 (vgl. aber die Schutzlosigkeit unerlaubter, d. i. nicht censurirter Drucke Art. 23), Italien Art. 13, Holland Art. 2, Abs. c, Ungarn § 8. Für die Schweiz ist Orelli S. 46 anderer Meinung („Eine erlaubte Uebersetzung gilt selbst wieder als Originalwerk u. s. w.). Aber Art. 2, Abs. 4 des schweizerischen Gesetzes lautet schlechthin: „Uebersetzungen geniessen gleich Originalwerken den Schutz dieses Gesetzes gegen Nachdruck".

wesens bestehen, nicht nur um erlaubt zu sein, sondern auch um Urheberschutz selbst zu geniessen. Ein blosses Abschreiben oder Zusammenschreiben für andere Instrumente oder Stimmen genügt dazu nicht, noch weniger natürlich ein Umschreiben in andere Schlüssel, oder Noten (Wächter 304, A. 8), sondern eine klangtechnische Veränderung muss stattfinden, z. B. eine veränderte Anpassung gewisser Bewegungen (so Verwandlung des Geigentremolo in ein Claviertremolo), eine Vertauschung von gehaltenen mit wiederholten Tönen, eine Versetzung gewisser Stimmen in höhere oder tiefere Lagen, eine Verdopplung, Vereinfachung oder andere Verteilung derselben, bei Einrichtung für Chor Anpassung der Textworte an frühere Instrumentalpartieen u. s. w., so dass schon das Notenbild anders ist, als im Original, sonst könnte ja jede blosse Copie durch Bezeichnung mit dem Namen eines andern Instrumentes zur Einrichtung werden; übrigens ist auch ein neuer Klangeffect nur durch solche klangtechnische Veränderungen zu erzielen.

Immerhin ist bei der Einrichtung Gegenstand des Urheberrechtes nicht der Klangeffect in abstracto, sondern nur in concreto, nur diese Einrichtung von eben diesem Tonwerk, wovon später mehr; dieselben Klangeffecte können bei Einrichtung eines andern Stückes ohne Verletzung von Urheberrechten stattfinden, mögen sie noch so eigenartig und neu sein, denn der Klangeffect für sich allein ist kein Wirkendes, kein Werk, sondern nur Möglichkeit eines Wirkens, mithin etwas, das sich aus urheberrechtlichen, wie aus künstlerischen Gründen dem Urheberrecht ganz entzieht.

Auch von Originalcomponisten herrührende Einrichtungen bilden für diese den Gegenstand eines vom Urheberrecht am Original in vieler Beziehung zu sondernden Urheberrechtes. Verfügungen des Ersteren begreifen nicht Verfügungen des Letzteren in sich, so z. B. ist durch Verlag des Originals noch nicht der der Einrichtung, z. B. einer Orchestrirung gewährt. Davon ist die Frage wohl zu unterscheiden, ob der Verleger dem Originalurheber die Veröffentlichung einer Einrichtung ohne seine Zustimmung verbieten kann. — So hat z. B. Beethoven sein Septett später unter neuer Opuszahl als Claviertrio veröffentlicht.

b) Wie von litterarischen Werken Ausgaben mit Anmerkungen veranstaltet werden, so auch von Tonwerken Ausgaben mit neuen Bezeichnungen. Hier sind aber die Bezeichnungen gewöhnlich nicht wie bei litterarischen Werken Erklärungen, sondern Anweisungen für die Ausführung, sie betreffen Verschiedenes, so die Mechanik (Finger-

satz, Strichart, Bogenführung), die instrumentale Behandlung (Pedal bei Clavier, Registrirung bei der Orgel, Sordinen bei Geigen), Tonverbindung (legato, staccato &c.), Phrasirung, Dynamik, Zeitmass u. s. w. Sie bestehen entweder in musikalischen Zeichen, oder in Ziffern, oder Abkürzungen von Worten, oder in ganzen Worten. Es kann auch jede in Worten ausgedrückt werden. — Mithin sind sie zunächst ein Gegenstand litterarischen Urheberrechtes, und müssen daher auch gegen Uebersetzungen in Worte und andere Sprachen geschützt werden, doch nicht minder bilden sie einen Gegenstand des musikalischen Urheberrechtes, weil sie durch ihre Anwendung auf ein Tonwerk selbst ein Tonwerk werden. Nur so ist nämlich die selbstverständliche Forderung der Gerechtigkeit zu begründen, wonach auch dieses Urheberrecht, und zwar bloss für den Urheber dieser Vortragsweisen anerkannt werden muss, nicht für den, der sie bloss abgelauscht und aufgeschrieben hat. Es wäre doch zu stark, wenn z. B. ein Dritter Beethoven'sche Sonaten mit Bezeichnung der Liszt'schen oder Bülow'schen Vortragsweisen ankündigen oder herausgeben dürfte, sei es mit oder ohne Nennung des Urhebers, im letzteren Fall würde allerdings die unbefugte Benützung des Fremden schwer nachweisbar sein, doch das ändert theoretisch Nichts. — Es findet also hier eine ideale Concurrenz von musikalischem und litterarischem Urheberrecht statt.

Für die Frage, ob unerlaubte Bearbeitungen dieser Art doch Urheberschutz geniessen, gilt dasselbe wie nach jeweiligem positivem Urheberrecht bei Einrichtungen, und auch hier ist die Frage nach der Erlaubtheit von der des Urheberschutzes wissenschaftlich streng zu unterscheiden.

Indessen handelt es sich hier nur um Schutz gegen schriftliche Vervielfältigung, denn ein Recht auf ausschliessliche Anwendung von Vortragsweisen beim Vortrag kann es nicht geben, nur die ökonomische Ausnützung in schriftlicher Form darf vorbehalten werden; Execution ist aber auch auf ein solches Tonwerk unmöglich, denn neben dem materiellen Interesse der Ausnützung besteht auch hier das ideelle der Geheimhaltung, so dass es nur mit Willen des Urhebers veröffentlicht werden darf.

Erklärungen und Anweisungen in ganzen Sätzen oder Abhandlungen wie bei den Bülow'schen Ausgaben Beethoven'scher Sonaten (bei Cotta) stehen aber rein unter dem litterarischen Urheberrecht, weil sie nur aus abstracten Deductionen, bestehen, nach welchen der sinnlich wahrnehmbare Vortrag stattfinden soll.

Es kann aber auch eine reale Concurrenz von litterarischem und musikalischem Urheberrecht stattfinden, zunächst bei musikpädagogischen Werken, Clavier-, Gesang-, Generalbass-, Compositionsschulen &c. Nämlich am musikalischen Teil besteht musikalisches, am erläuternden Text litterarisches Urheberrecht; keiner von beiden Teilen dürfte, sei es für sich allein, oder in Verbindung mit einem von einem Anderen herrührenden Teil der anderen Art nachgedruckt werden, weder der litterarische allein oder mit einem andern musikalischen, noch umgekehrt, und der litterarische auch nicht in Uebersetzung. Sehr wohl aber könnte ein separater musikalischer Teil als neue Illustration zu dem Text eines alten derartigen Werkes erscheinen unter Verweisung darauf, und musikalisches Urheberrecht haben, weil diese musikalische Ausführung der Unterrichtsmethode weder das litterarische Urheberrecht am Text, noch das musikalische an den alten musikalischen Illustrationen verletzen würde.

Ebenso bestehen getrennte Urheberrechte an sogenannten Programmcompositionen, wie z. B. der phantastischen Symphonie von Berlioz, an vielen Liszt'schen Symphonien, bei welchen das Programm oft eine Dichtung in Prosa ist, ein litterarisches am Programm, ein musikalisches an der Composition, und weder das litterarische noch das musikalische Urheberrecht würde verletzt durch die Geschmacklosigkeit, über das von einem Andern gedichtete Programm mit blossem Hinweis darauf, ohne dessen Abdruck, eine andere Composition zu schaffen und veröffentlichen; hingegen würde bei jeder Veröffentlichung einer fremden Composition zugleich mit eigener Programmdichtung und einer eigenen Composition mit fremdem als Programm gewähltem Gedicht eine Urheberrechtsverletzung stattfinden.

Bei thematischen Verzeichnissen besteht nur ein litterarisches Urheberrecht am beigegebenen Text, die Themen können von Jedem citirt, und somit auch nachgedruckt werden, nach der noch zu besprechenden auch für Musikalien gewährten Citirfreiheit.

c) Die letzte Gattung von Gegenständen musikalischen Urheberrechtes endlich sind Sammlungen musikalischer Werke. Denn auch sie sind als Ganzes ein Concretum musikalischer Art, welches von den einzelnen darin enthaltenen Werken dadurch verschieden ist, dass deren Zusammenstellung sie in einem neuen Lichte erscheinen, oder

[1]) Nur insofern existirt also, wie schon hier hervorgehoben werden soll, ein Recht an der Melodie, sie darf nicht unverändert oder unvermehrt reproducirt werden, wol aber verändert oder vermehrt, weil sie dadurch zu einer andern musikalischen Wirklichkeit wird.

zu neuen Zwecken brauchbar werden lässt. So z. B. zeigt uns eine Sammlung etwa von Menuetten aus dem vorigen Jahrhundert das dem Menuetstil, nicht bloss dem einzelnen Menuet Eigentümliche, und eine Sammlung von stufenweise geordneten schwierigen Stücken berühmter Meister, z. B. eine hohe Schule des Violinspiels mit Stücken von Corelli, Tartini, Fiorillo, Leclair, Rode, Spohr u. s. w. repräsentirt in ihrer Zusammenstellung und Stufenfolge eine Anleitung, welche keines von den darin enthaltenen Stücken für sich allein gewähren könnte. Urheberschutz können auch Zusammenstellungen von Werken desselben Urhebers geniessen, wenn sie in eigentümlicher Art stattfinden.

Also auch für Sammlungen besteht eine Analogie zwischen Musik und Litteratur. Aber sie geht nicht so weit, wie die Analogie zwischen Bearbeitungen und Uebersetzungen oder zwischen Anmerkungen und Bezeichnungen. Denn eine litterarische Sammlung repräsentirt immer einen Grundgedanken, der den einzelnen Stücken gemeinsam ist, mithin weil ja auch diese Begriffe und Gedanken enthalten, etwas dem Wesen nach Verwandtes mit den einzelnen Stücken, hingegen die aus der Sammlung von Tonwerken hervorgehende Abstraction steht doch immer, weil der Zweck etwas Begriffliches ist, hinter der Wirklichkeit der einzelnen Tonstücke zurück, während bei Bearbeitungen die neue Klangfarbe, bei Vortragsbezeichnungen die neue Darstellungsart doch immer musikalische Wirklichkeit ist.

Die Aufführung einer Sammlung als solcher ist nicht denkbar, es wäre dies stets nur die Aufführung der einzelnen darin enthaltenen Stücke. Folglich kann der Urheberschutz eines musikalischen Sammelwerkes, wie bei Bezeichnungen stets nur ein Schutz gegen Nachdruck, nicht gegen unbefugte Aufführung sein.

Uebrigens lässt sich der Schutz für solche musikalische Werke auch in unsern positiven Gesetzen alsbald nachweisen. § 15 des Patentes spricht vom Rechtsschutz für Werke, die von wissenschaftlichen oder artistischen Instituten und Vereinen herausgegeben sind, erkennt also auch für musikalische Werke dieser Herkunft einen Rechtsschutz an, ferner aber denkt er sich, der Erwähnung der Einzelbeiträge zufolge, ein solches Werk als ein Sammelwerk. Somit steht nicht nur der Rechtsschutz für musikalische Sammelwerke von Gesellschaften und Vereinen, sondern auch für solche von Einzelpersonen fest, denn, was jenen vermöge einer später zu erörternden Fiction zukommt, das muss doch den Einzelpersonen zukommen, bei welchen die dort fingirte Urheberschaft wirklich zutrifft, und folglich auch dem betreffenden Werk. — Gar für das Reichsgesetz er-

gibt sich die ausdrückliche Anerkennung des Schutzes für musikalische Sammelwerke aus § 2 und § 45 daselbst.

Dadurch wird natürlich die Frage nach der Erlaubtheit einer sammelweisen Zusammenstellung, und bei einer Sammlung von Beiträgen mehrerer Urheber die Frage nach dem Urheberrecht an den einzelnen Beiträgen nicht berührt, ebensowenig die Frage nach der Verletzung des Urheberrechtes an der Sammlung durch Nachdruck von einzelnen Stücken, hier ist aber schon soviel zu behaupten, wie bei Einrichtungen und Bezeichnungen, dass zwar nicht nach dem Patent, wol aber nach dem Reichsgesetz sogar eine unerlaubte Sammlung, oder eine Sammlung, die einzelne Stücke in unerlaubter Weise aufgenommen hat, Rechtsschutz gegen jeden geniesst und auch für andere Gesetze trifft der Schutz von Sammlungen und diese Analogie zu.

Sammlungen von Musikstücken werden indess meistens zugleich mit Bezeichnungen herausgegeben, oft auch als Bearbeitungen, und geniessen dann natürlich auch das Urheberrecht, was ihnen als Bezeichnungen und Bearbeitungen zukommt.

Natürlich kann es auch Sammlungen von bereits früher bestehenden Bearbeitungen, ebenso von Bruchstücken geben, ja auch von Werken, die von vorn herein fragmentarisch angelegt sind. Jedenfalls muss eine Sammlung erschienen sein, um Urheberrecht zu geniessen, die blosse Ankündigung genügt nicht, obwohl sie die Zusammenstellung und ihren Zweck erkennen lässt, sie führt ihn aber nicht aus.

VIII) Musikalisches Urheberrecht aber besteht nicht bloss für das ganze Werk, sondern auch für die einzelnen Teile, d. i. nicht bloss für jeden Tonsatz eines mehrsätzigen Werkes, sondern für jeden Teil, d. i. Tonverbindung eines, sei es ein- oder mehrsätzigen Werkes, u. zw. sowol für alle melodischen Teile, als auch für alle harmonischen, für alle Stimmen; denn nicht nur muss von den Teilen Dasselbe gelten, wie vom Ganzen, sondern andernfalls könnte der Schutz des Ganzen durch successive Reproduction der Teile, z. B. in einer musikalischen Zeitschrift umgangen werden. Indess gibt es hier sehr bedeutende in spätern Abschnitten zu erörternde Ausnahmen. Ferner besteht musikalisches Urheberrecht auch an unvollendeten Tonwerken jeder Art, Compositionen, Bearbeitungen, Bezeichnungen, und bei Compositionen nicht nur an Skizzen und Bruckstücken, sondern selbst an blossen Motiven, Themen und Melodieen, jedoch natürlich nur als Schutz gegen einfache Wiederholung, nicht gegen künstlerische Verarbeitung und Weiterführung. Das Gleiche gilt bei Werken von be-

absichtigter fragmentarischer Natur, so Uebungsbeispielen in Schulen (Finger- und Generalbassübungen) auch von fragmentarischen Beispielen, wie die von Vesque zu seinem Urheberrecht hinzucomponirten. Die Notwendigkeit und zugleich Hinlänglichkeit dieses Schutzes leuchtet aus eben diesen Beispielen ein; denn solche pädagogische Werke würden sonst für ihren musikalischen Teil, der überwiegend aus solchen fragmentarischen Compositionen besteht, schutzlos sein, und auch bei einem Buch wie das Vesque'sche sind diese Beispiele nicht zum Nachdruck da. Bei unvollendeten Compositionen ist aber hauptsächlich das ideale Interesse an der Nichtveröffentlichung, welches einen solchen Schutz also vor Allem gegen Indiscretion, verlangt, umsomehr als derartige Aufzeichnungen, ja ganze Skizzenbücher als etwas sehr Interessantes gelten, und heutzutage solche, an welchen kein Urheberrecht mehr besteht, herausgegeben und besprochen werden (so das Beethoven'sche von Nottebohm). Dass dieser Gesichtspunkt nicht in fälschlicher Weise bei Compositionen über fremde Themen in Anwendung gebracht werden darf, ist schon angedeutet worden, die Ausführung gehört anderswohin.

Natürlich geniessen auch bereits veröffentlichte Skizzen, Bruchstücke und Embryonen Urheberschutz, derartige Veröffentlichungen könnten nämlich leicht von den Erben des Urhebers noch vor dem Erlöschen des Urheberrechtes ausgehen, somit die Frage praktisch sein.

IX) Hingegen kann es ein Urheberrecht an einzelnen Accorden oder Harmonieen, die in einem Tonstück vorkommen, nicht geben. Denn der Accord oder die Harmonie hat nur als Product der Stimmführung Bedeutung, sie ist im Zusammenwirken aller Stimmen das, was der einzelne Ton in jeder einzelnen Stimme ist, sie erlangt ihren eigentümlichen Charakter erst durch das, was vorhergeht und nachfolgt, durch die vorhergehenden und nachfolgenden Harmonieen, durch die successiven harmonischen Verhältnisse, durch die Modulation, durch die Art des Eintrittes und der Auflösung, und in der Tat lässt sich an allen Accorden, die irgendwie frappant und originell wirken, nachweisen, dass sie anderswo auch vorkommen, dass nicht sie selbst für sich allein, sondern die Verhältnisse zum Vorhergehenden und Nachfolgenden das sind, worin die Originalität und originelle Wirkung liegt, so in Beethovens Eroica beim Quint-Sext-Accord a c e f, in Wagners Meistersingern beim verminderten Sextaccord, beim Siebenklang in der Liszt'schen Krönungsmesse; und sollte dieser Accord auch die Einführung einer neuen Gattung von Accorden überhaupt, und damit einer Originalität im höchsten Sinne, nämlich einer neuen Epoche bedeuten,

so wäre es doch nicht anders, denn urheberrechtlich kann selbst in diesem Fall der Accord allein darum nicht als Werk gelten, weil er für sich allein keine Wirkung macht, sondern erst durch die Art seiner Anwendung, und diese und damit seine Wirkung in verschiedenen Fällen sehr verschieden sein kann, künstlerisch genommen noch weniger, weil ja eine neue Epoche zugleich eine neue Möglichkeit des Schaffens überhaupt ist und sein soll, daher diese Möglichkeit nicht Hindernisse finden darf.

Aber auch an den Harmoniefolgen, der Modulation als solcher, kann es kein Urheberrecht geben, ja noch weniger fast, als an den einzelnen Accorden, denn dieselben Harmoniefolgen können bei ganz verschiedenen melodischen und rhythmischen Folgen eintreten, sie sind etwas, das an sich nicht sinnlich wahrgenommen wird, daher keine Wirkung macht, und nicht für sich allein die Individualität des Werkes bestimmt, vielmehr in derselben Art in den verschiedensten Werken vorkommen kann.

Dasselbe gilt vom Rhythmus für sich allein, kurz von allen den drei wesentlichen Factoren von Tonwerken, wenn man jeden für sich allein betrachtet, noch mehr von der Instrumentation und Vocalisation, von der Kunstgattung, dem Stil u. s. w. Die Erfindung eines neuen Klangmittels und einer neuen Klangfarbe kann allerdings noch geschützt werden, aber, wie schon zu Anfang des Abschnittes gesagt wurde, nicht ihre Anwendung in der Tonkunst und nicht durch das Urheberrecht, sondern durch das Erfinder- und Patentrecht. Das ist ja der Unterschied zwischen einer industriellen Erfindung und einer künstlerischen Neuerung, dass erstere immer nur dasselbe wiederholt leistet, d. h. stets dieselbe Erscheinung von neuem hervorruft. In der Musik aber kann wie in jeder Kunst die Anwendung neuer Arten des Schaffens in tausendfältiger Weise stattfinden, so dass sie die Freiheit der Verwendung, die neue und eigentümliche Production nicht nur nicht ausschliessen, sondern sogar erst recht fördern, eben weil durch sie eine bis dahin nicht vorhandene Möglichkeit des Producirens herbeigeführt wird. Andererseits hängt in der Kunst und Litteratur die Wirkung, und somit der Wert nicht von jenen Eigenschaften, sondern von dem concreten Resultat ihrer Anwendung ab. Also, wenn Vesque es für nötig befunden hat, Abschn. I Cap. 4 S. 27—36 ausführlich darzulegen, dass ein Autorrecht bezüglich solcher Erfindungen, z. B. der Anwendung von gestopften Hörnern, tiefen Clarinetttönen &c., nicht existiren dürfe, „wenn man nicht das Gebiet der Tonkunst widernatürlich be-

schränken will", so hat schon Mandry S. 194 Anm. 6 unter Hinweis auf die Analogie des Urheberrechtes an litterarischen Erzeugnissen sehr mit Recht dagegen protestirt, derart „die Composition behufs der Fixirung des Autorrechtes in ihre einzelnen Bestandteile auseinanderzulegen". In der Tat hätte die ganze Frage nie aufgeworfen werden sollen, denn sie ist ebenso überflüssig, als wenn man sich die Mühe nehmen wollte, zu untersuchen, ob es Autorrecht an neuen Vers- und Strophengattungen, z. B. dem Kleist'schen Hexameter, dem Klopstock'schen Halbpentameter, der Stanze, Terzine, dem Sonett, oder an der Erfindung der Oelmalerei, des Rembrandt'schen Helldunkels, der Pietà genannten malerischen Composition u. dgl. geben könne. Ausserdem ist aber bei Vesque die Begründung der Unmöglichkeit eines solchen Autorrechtes falsch und schwankend, er führt diese Unmöglichkeit nämlich nur auf künstlerische Zweckmässigkeitsgründe zurück, anstatt auf das Wesen der fraglichen Leistungen, was alles nur aus der falschen Auffassung gewisser Urheberinteressen als Ausfluss der persönlichen Freiheit (Vesque S. 8) erklärlich ist. Zum vollsten Ueberfluss zeigen die von Vesque selbst gewählten Beispiele die Richtigkeit der obigen Behauptungen von der durch solche neue Arten des Producirens herbeigeführten Erweiterung der Freiheit und Mannigfaltigkeit der Production, selbst bei Erfindung der charakteristischesten Arten. Wie gänzlich verschieden sind z. B. die in verminderten Quinten (A, Es) gestimmten Pauken im Fidelio von den ebenso gestimmten im Freischütz; dort ein Wechsel zwischen den beiden Tönen und ein Wirbeln, hier ein Pochen auf dem einen dieser beiden Töne. Wie anders sind die tiefen Clarinetttöne von Mozart, der nach Otto Jahn gewissermassen als ihr Entdecker gelten kann, angewandt, als bei Weber, und die flageolettirenden Geigen bei Berlioz einerseits, bei Wagner andererseits, oder das pianissimo Tremoliren der Geigen bei Mendelssohn (Sommernachtstraumouverture) und bei Richard Wagner (Vorspiel zu Parsifal) u. s. w. — Dergleichen erfunden zu haben, ist allerdings oft eine bahnbrechende Leistung des wahren Genie's, aber wie verkehrt nicht nur vom juristischen sondern auch vom litterarisch-artistischen Standpunkt ein Verbot ihrer Benützung für andere als den Erfinder ist, zeigt die mittelhochdeutsche Lyrik, zu deren Ausartung in Künstelei ja die Forderung wesentlich beigetragen hat, dass jeder Dichter bei jedem neuen Gedicht mit einer neuen Form auftreten musste. [1])

[1]) Dennoch spukt dieses Gespenst eines Urheberrechtes an Dingen, die gar

f) Noch weniger ist ein Urheberrecht an kritischen Resultaten zuzugestehen. Dieses ist für die Litteratur längst verneint,[1]) es muss aber auch für die Musik umsomehr verneint werden, als die Praxis der Verleger dies in neuerer Zeit öfter in Anspruch nimmt, indem bei kritisch-revidirten Ausgaben älterer Werke die Erklärung an die Spitze gestellt wird, dass die kritischen Resultate Eigentum des Verlegers seien. Das ist aber entweder überflüssig, wenn nämlich das Gesetz ohnehin derlei schützt, oder wirkungslos, wenn das nicht der Fall, denn jeder vom Gesetz nicht ausdrücklich gestattete Vorbehalt ist ein unberechtigter Eingriff in die vom Gesetz Andern gewährte Freiheit. In der Tat lässt sich, da unsere Gesetze keine ausdrückliche Bestimmung darüber enthalten, nur aus der Natur der Sache die Frage beantworten, diese Antwort muss aber verneinend lauten, erstens darum, weil kritische Revisionen und Bearbeitungen oder Berichtigungen niemals ein Werk, sondern stets nur eine Leistung sind, der Urheberrechtsschutz aber nur Werken zu Teil wird, zweitens aus dem praktischen Grunde, weil sonst die Freiheit vom Urheberrecht nach 30 Jahren nur den falschen, unrichtigen Texten, nicht aber den richtigen zu Gute käme, was zu widersinnig wäre,

nicht concret existiren, in Gesetzgebungscommissionen und in der Litteratur. Noch die Motive des Reichsgesetzes wollten gnädigst zwar nicht jede Benutzung der Melodie verbieten, wol aber die unselbständige Benutzung nicht bloss der Melodie, sondern auch die der Harmonie, des Rhythmus u. dgl. Dass aber eine „unselbständige Benützung der Harmonie und des Rhythmus“ nämlich ganz dieselbe Harmonie und Rhythmik mit einer neuen Melodie ein völlig neues Tonstück gibt, zeigt jeder Walzer, indem das rhythmische Schema der springenden drei Viertelnoten und das Harmonische der Abwechslung zwischen Tonica-Drei-Klang und Dominant-Septimenaccord fast bei allen dasselbe ist, und dennoch eine solche Verschiedenheit besteht. Was aber den Rhythmus allein betrifft, so hätte nach dieser Ansicht Beethoven durch die Anwendung des Mozart'schen Synkopenrhythmus in der D Symphonie (1. Satz) auch eine Verletzung fremden Urheberrechts begangen, während gerade diese Stelle seine Eigentümlichkeit gegenüber der Mozart'schen aufs Schlagendste zeigt. Es ist daher selbst das eine etwas unkünstlerische Vorstellung, wenn Wächter S. 305 Abs. 2 von einem Plagiat durch Nachahmung der Methode, des Vortrags, der Zeitfolge (!) einer Composition in einem andern Werke spricht. Plagiat ist die Anmassung der Urheberschaft eines fremden Werkes, ein Plagiat an blosser Verfahrungsweise und Bedingungen des Producirens ist undenkbar, weil eben mit und trotz solcher Verfahrungsweise und Bedingungen etwas vollständig Neues hervorgebracht wird. Selbst Identität der Melodie, d. h. der Tonfolge bei Verschiedenheit des Rhythmus oder der Harmonie gibt etwas Neues, man vergleiche für Ersteres die 4. Variation mit dem Thema in Chopin's op. 2, für Letzteres Beethoven op. 28, Trio des Men. Freilich versteht man irrigerweise unter Melodie gewöhnlich eine rhythmisch bestimmte Melodie.

[1]) Wächter S. 67, Dambach S. 21.

als dass es im Ernst verlangt werden könnte. Uebrigens kann der kritische Revisor sehr wohl seiner Mühe dadurch einen urheberrechtlichen Lohn sichern, dass er zu der Ausgabe einen kritischen Apparat, sei es in ganzen ausführlichen Abhandlungen, sei es auch nur in Anmerkungen und Zusammenstellungen der verschiedenen handschriftlichen und andern Lesarten herausgibt. Das ist ein Werk, und daran hat er allein das Urheberrecht. Wirklich ist im Reichsgesetz absichtlich der Schutz von kritischen Ausgaben als solchen nicht erwähnt worden, weil man ihn eben aus den angeführten, gerade von gelehrter Seite geltend gemachten Gründen ablehnte.[1]) Ganz dasselbe muss daher für Musikalien gelten, und nach der Natur der Sache auch für das oesterreichische Recht, wie für alle andern, selbst das franz., Pouillet 42, S. 43: weil die „production de l'esprit" fehle.

Nach § 5d und 6d des oesterreichischen Patentes begründet die Wahl eines gleichen Titels in dem Falle, wenn er zur Bezeichnung des besonderen Gegenstandes nicht unumgänglich notwendig und überdies zur Irreführung des Publikums über die Identität des Werkes geeignet ist, dem hiedurch Beeinträchtigten einen Anspruch auf Entschädigung. Wir haben nun in der Abschn. III erwähnten Abhandlung gezeigt, dass der Titel kein Gegenstand des Urheberrechtes, sondern die ausschliessliche Bezeichnung des Werkes mit einem Titel selbst zum Inhalt des Rechtes gehört, wo ein solches Recht anerkannt ist. Daher ist dieser Punkt in der Lehre vom Nachdruck zu erörtern, und eigentlich in der Lehre vom litterarischen Nachdruck, und nur anhangsweise dem musikalischen Urheberrecht im Abschnitt vom Nachdruck hinzuzufügen.

V.
Entstehung und Subject des Rechtes.

I) Auch für Tonwerke bildet den Grundgedanken des heutigen Rechtes nicht der Verlags-, sondern der Urheberschutz, und zwar der Schutz des geistigen Urhebers, des Schöpfers, nicht des moralischen Urhebers, des Bestellers.

Demnach entsteht das Urheberrecht eigentlich sofort mit der Entstehung des Werkes. Weil nun dieses ein Geistes-, kein Willensact ist, so hängt das Urheberrecht auch nicht von der rechtlichen Willensfähigkeit des Urhebers ab.[2]) Der fünfjährige Mozart erwarb

[1]) Dambach a. a. O.

[2]) Vgl. Klostermann, geistiges Eigentum S. 219 f. insbesondere: „die geistige Production ist kein Rechtsgeschäft". Kohler S. 6 ff. behauptet freilich das Gegen-

ein solches Recht an seinen Erstlingscompositionen ebensogut, wie später an seinen Meisterwerken derselbe Mozart als erwachsener Mann, und Schumann's Geisteskrankheit konnte das Urheberrecht an den während ihrer Dauer componirten Werken, z. B. dem Thema in Esdur, bekannt aus den vierhändigen Variationen darüber von Brahms op. 23, nicht beeinträchtigen. Eben deshalb bedarf es nicht der Absicht, für sich selbst ein Urheberrecht zu erwerben, ja selbst die conträre Absicht hindert dies nicht, und begründet für den Andern, dem es erworben werden soll, nur ein abgeleitetes Urheberrecht, weil eben das ursprüngliche Urheberrecht auf einer vom Willen so gänzlich verschiedenen Tatsache beruht.

Mithin müsste also, genau genommen, das Urheberrecht entstanden sein, sobald das Werk auch nur im Kopf seines Urhebers vorhanden ist. Allerdings steht es nun dem Urheber für ein solches Werk ebensogut frei, ob er es anderen mitteilen will, wie für das schon in äusserer Erscheinung vorhandene, aber noch geheim gehaltene Werk. Doch für den Rechtsbereich, d. i. eben für die Aussenwelt, erscheint dies bloss als Ausfluss der allgemeinen Willensfreiheit, nicht als Recht der Verfügung über eine bestimmte Sache; vielmehr beginnt rechtliches Dasein und Urheberrecht auch für Geisteswerke, zumal Tonwerke erst mit ihrer Existenz in der Aussenwelt. Natürlich ist die Absicht der Mitteilung an Andere zur Entstehung des Urheberrechtes nicht erforderlich; im Gegenteile, die wider den Willen des Urhebers stattfindende Verfügung eines Andern über sein nicht zur Mitteilung bestimmtes Werk würde die allerschreiendste Verletzung des Urheberrechtes bilden, so recht geeignet, dessen Auffassung als reines Vermögensrecht ad absurdum zu führen.

Ferner bleibt es für die Urheberrechtsfähigkeit gleichgültig, ob das Werk zum ersten Male in die Aussenwelt in schriftlicher Form tritt, oder durch lebendigen Vortrag. Dem Letzteren entspricht insbe-

teil mit der Begründung, weil das Schaffen eines Geisteswerkes Rechtsfolgen, insbesondere die Entstehung eines immateriellen Rechtes bewirke. Dann müsste aber jede rechtserzeugende Tatsache ein Rechtsgeschäft sein, und die Unterscheidung von contractus, delictum, variae causarum figurae im römischen Recht, von Willkür, Ungerichte, und „von Rechtswegen" im deutschen Recht als Unterarten von rechtserzeugenden Tatsachen wäre ganz überflüssig. Das Wesentliche für das „Rechtsgeschäft" ist ja die Absicht, einen Erwerb oder Verlust von Rechten zu bewirken, nicht die Wirkung. Daher ist es andererseits falsch, wenn der von Kohler citirte Zitelmann Occupation und Dereliction nicht als Rechtsgeschäft gelten lassen will, denn hier ist ein solcher Wille vorhanden, mag er vielleicht auch als solcher den juristischen Laien nicht bewusst sein.

sondere § 4 Pat. und § 45 Rg., indem jener den Schutz von Vorträgen festsetzt, und dieser ihn einbegreift, nämlich durch Hinweis auf § 1 für musikalische Compositionen überhaupt, ohne Unterscheidung der ursprünglichen Erscheinungsform.[1])

Ferner wird für jede Erscheinungsform der Schutz gegen jede Erscheinungsform der Nachbildung gewährt, so sind z. B. Vorträge nicht nur gegen schriftliche Reproduction, sondern auch gegen Wiederholung durch Vorträge geschützt, soweit es überhaupt Schutz gegen eigenmächtigen Vortrag gibt, und bei der Erscheinungsform des Vortrages ist es gleichgültig, ob Schaffen und Vortragen in einem und demselben äusseren Act zusammenfallen, oder ob durch den Vortrag schon etwas vorher Geschaffenes, zu Tage tritt, mit anderen Worten, ob der Vortrag eine Improvisation[2]) ist, oder nicht.

Ferner ist das Urheberrecht soweit vorhanden, soweit das Werk in der Aussenwelt vorhanden ist, wie wir schon an der urheberrechtlichen Gegenständlichkeit des Bruchstückes und der Skizze gesehen haben.[3])

II) Das Schaffen eines Geisteswerkes bleibt aber trotzdem ein innerlicher Vorgang, mithin ist gerade die rechtserzeugende Tatsache äusserlich nicht wahrnehmbar, und objectiv nicht zu beweisen. Selbst

---

[1]) Dass dieser Schutz auch nach oesterr. R. ohne Unterschied des Vortragszweckes gilt, darüber s. Abschn. II, S. 59 ff.

[2]) Also die Improvisation ist eine besondere Art der Entstehung von Tonwerken, nicht eine besondere Art von Tonwerken selbst, was wol jene meinen, welche die Improvisation als Gegenstand des Urheberrechtes, mithin als Tonwerk eigener Gattung behandeln. Man kann Fugen, Canons, Sonaten, Tänze, Lieder, kurz alle musikalischen Kunstformen improvisiren, aber nicht nur Originalcompositionen, sondern auch Bearbeitungen, so z. B. ist das sogen. Partiturspielen vom Blatt eine improvisirte Bearbeitung eines Orchesterstückes für Clavier oder Orgel. Dass bei Fingersätzen, Vortragsarten, also bei blossen Bezeichnungen eine Improvisation denkbar ist, bedarf vollends keiner Ausführung.

[3]) Darum kann auch durch unvollständige Improvisation, z. B. des Anfanges einer Fuge oder Sonate, sehr wohl ein Urheberrecht entstehen. Etwas, das kein „individuell in sich abgeschlossenes Erzeugnis" und doch mehr als blosse Reproduction von Altem (Tonleitern, Accorden u. dgl.) wäre, gibt es in der Tonkunst nicht, (nur eine zwar formell nicht abgeschlossene, sehr wohl aber individuellen Gehaltes fähige Form, den unendlichen Canon), wie wir schon im vorigen Abschnitt bei Betrachtung der „Expectoration" gesehen haben. Dies gegen Wächter, 295, Anm. 4 und Endemann 72 Abs. 3 von unten.

Uebrigens kann auch gemeinsame Urhebertätigkeit improvisirend stattfinden, so haben Christian Bach und Mozart zusammen einen Sonatensatz, Mozart und Clementi zusammen Variationen improvisirt. Jahn I 38, 637.

die angebliche Improvisation in Schrift oder in Tönen (denn man kann aus dem Stegreif auch niederschreiben, wie z. B. Mozart wiederholt s. Jahn, II 127) ist als solche äusserlich nicht erkennbar, selbst für Fachleute nicht. Eine vom jungen Beethoven frei vorgetragene Phantasie hat Niemand Geringerer als Mozart für ein einstudirtes Paradestück gehalten. (Jahn II 33 f.) Höchstens eine Improvisation über ein (wieder improvisirtes) Thema sofort in Gegenwart dessen, der die Aufgabe stellt, würde als Etwas erscheinen, das nur auf Schöpferkraft, nicht auf dem blossen Gedächtnis beruhen könnte, das sich mithin auch sofort als Improvisation und eigenes Werk erkennen liesse. Daher wurde Mozarts Urteil zum entzückten Staunen, als Beethoven ihn um ein Thema bat, und dann darüber zu improvisiren begann. Aber wenn für ein bereits vorliegendes Werk die Urheberschaft in Frage kommt, dann gibt es abgesehen vom Eid des angeblichen Urhebers, der aber wenigstens im Civilverfahren nach den meisten Gesetzen theoretisch und praktisch unmöglich wäre,[1]) nur einen Beweis durch Indicien, welche die Urheberschaft vermuten lassen. Mithin müsste es aber für den, der genötigt ist, seine Urheberschaft zu beweisen, genügen, solche Tatsachen nachzuweisen, z. B. dass das Werk lange vor der Zeit bestanden habe, zu welcher es nach Angabe des Gegners geschaffen sein soll, dass er, der Behauptende, der Erste gewesen sei, der es andern mitteilte, auch könnte die allerdings nicht mehr bloss äusserliche Tatsache des Charakters des Werkes, welche für die geltend gemachte Urheberschaft spricht, hervorgehoben werden. Immer muss aber nicht bloss die Unmöglichkeit jener fremden Urheberschaft, sondern auch die Möglichkeit und Wirklichkeit der eigenen Urheber-

---

[1]) Insbesondere nach der oesterreichischen Gerichtsordnung. Der Haupteid könnte vom klagenden Urheber nur als zurückgeschobener geschworen werden, und es ist sehr fraglich, ob er dem Gegner vom Kläger, wie dies sonst geschieht, negativ zugeschoben, und vom Delaten positiv zurückgeschoben werden könnte. Denn selbst, wenn der Haupteid als juramentum ignorantiae zu betrachten wäre, so lässt sich doch auch ein solches nur von Tatsachen denken, bei welchen ein Wissen und Erinnern doch an sich möglich ist, was bei Tatsachen eines fremden Innenlebens nicht zutrifft. (Freilich sind hervorragende processual. Capacitäten anderer Meinung). Gänzlich undenkbar wäre aber der Haupteid des Delaten, als juramentum scientiae de non existendo facto. Nicht minder wäre er als Erfüllungseid undenkbar, denn Zeugen oder andere Beweismittel könnten nur eine äussere Tatsache erhärten, das Eidesthema aber muss für den ergänzenden Eid dasselbe sein, wie für den durch ihn ergänzten Beweis. Allenfalls könnte der oben erwähnte Beweis durch Sachverständige durch einen Erfüllungseid ergänzt werden, aber auch das würde Bedenken haben. (Vgl. übrigens Jolly S. 266, Harum § 78, Kramer 69, 70.)

schaft bewiesen werden, obwohl meistens die gleichen Tatsachen zum Beweis für Beides dienen dürften.

Wegen dieser Unzulänglichkeit des gemeinrechtlichen Beweissystemes und der daraus gezogenen Consequenzen hat man frühzeitig auf besondere positive Anordnungen in dieser Hinsicht gedacht, und zwar hat sich zuerst in England, dann in Frankreich für gedruckte Werke das von den Franzosen „dépôt“ englisch „entry in the registry“ Vict. cit. Art. 24 genannte Institut gebildet, woran sich in der französischen Praxis und Theorie eine Rechtsvermutung zu Gunsten der Urheberschaft angeschlossen hat. Darnach kann die urheberrechtliche Klage nur von jenen erhoben werden, welche Exemplare (bei Werken bildender Kunst Nachbildungen) des Werkes bei der Behörde gegen Eintragung und Schein hinterlegen, und daran hat die französische Jurisprudenz den Satz geknüpft, dass dies zwar keinen Beweis, wol aber eine Vermutung für die Urheberschaft des eingetragenen Urhebers herstelle.[1])

In Deutschland aber, wo bei veröffentlichten Werken allerdings auch gesetzliche Bedingungen und Förmlichkeiten, aber präventivpressgesetzliche zur Voraussetzung des Urheberrechtes selbst gemacht wurden, dachte man für den Beweis auf eine noch leichtere Rechtsvermutung, nämlich, dass der auf dem Titel genannte Urheber als solcher bis zum Beweis des Gegenteils zu gelten habe. Schon 1827 hat dies Kramer S. 70 vorgeschlagen, es ist aber erst viel später von der Gesetzgebung aufgenommen worden. Der Bund wollte die allerdings auch von ihm als Bedürfnis anerkannte diesbezügliche Regelung der Particulargesetzgebung überlassen, Art. 6 des Beschlusses

[1]) Pouillet S. 357, 436: „Le dépôt n'est point une preuve de la propriété ..... La vérité, c'est que le dépôt sera toujours une présomption de propriété .... tant, qu'aucune reclamation du véritable auteur ..... ne se sera pas produite, les tiers, les contrefacteurs ne pourront pas ...... nier la propriété du déposant. Mais l'auteur vrai de l'ouvrage pourra toujours contester le dépôt fait en fraude de ses droits et prouver sa propriété, à l'encontre du déposant par tous les moyens de preuves ordinaires.“ Uebrigens ist wol für das englische, wie für das französische Recht, sowie auch für andere diese beiden Rechte nachahmenden Gesetze diese Bedingung als eine solche zu verstehen, die, wenn erfüllt, zurückwirkt, mit anderen Worten, es kann nach der Eintragung auch wegen Rechtsverletzungen geklagt werden, die vor der Eintragung stattgefunden haben. Die französische Jurisprudenz schwankt, s. Pouillet, 438, 439 S. 358 ff., sein Vergleich mit der Schutzmarke trifft wol nicht zu. Für das englische Recht geht unsere Deutung hervor aus Vict. reg. 5 et 6 cap. 24: „Provided always, that the omission to make such entry shall not affect the copyright in any book, but only the right to sue or proceed in respect of the infringement thereof, as aforesaid“.

von 1837 bestimmt nur, dass der Bundesversammlung zugleich mit den Nachrichten über seine Ausführung angezeigt werden solle, „welche Förmlichkeiten in den einzelnen Staaten erforderlich seien, um den Charakter einer Originalausgabe und den Zeitpunkt des Erscheinens nachzuweisen". Offenbar hielt man also die Bezeichnung des Urhebers auf dem Titelblatt nicht nur für ungenügend zum Beweis oder auch nur zur Rechtsvermutung, sondern glaubte anderweitig und zwar gleich für einen Beweis, keine blosse Vermutung sorgen zu sollen. Und so kam es, dass die Bescheinigung und Eintragsrolle [1]) in Bayern und Sachsen, aber in Sachsen mit ganz anderer Bedeutung als in Frankreich recipirt wurde, und dass später in- und ausserhalb Deutschlands dieses Institut den verschiedensten Zwecken dienstbar gemacht wurde, insbesondere aber im internationalen Urheberschutz, (wovon seinerzeit mehr), eine grosse Bedeutung erhielt.

Für einen Beweis der Urheberschaft und Erscheinungszeit wollte, aber auf andere Art, auch Oesterreich sorgen. Nach dem Entwurfe von 1843 sollte dazu der vom Bücherrevisionsamte ausgestellte Schein

---

[1]) Nämlich unter dem Präjudize der Zurückweisung einer Klage wurde die Hinterlegung von Pflichtexemplaren sammt Bescheinigung im bayer. Ges. von 1840, Art. 5 gefordert. In Sachsen, wo das Mandat von 1773 schon die Protocollirung von Büchern ausländischer in Sachsen ansässiger Verleger facultativ neben der Privilegirung zum Zweck des Rechtsschutzes gewährt hatte, wurde durch Gesetz von 1844 Art. 14 der Verlagsschein, und in der dazu gehörigen Verordnung die Eintragsrolle als Grundlage des Ersteren eingeführt. Der Verlagsschein sollte von allen Gerichts- und Verwaltungsbehörden „bis zum Nachweis eines Andern (d. h. anderer Tatsache) im Rechtswege von Seite eines besser Berechtigten" als genügende Legitimation erachtet werden. Dies ist also etwas Anderes, als das englisch-französische enregistrement und dépôt, indem Letzteres notwendig und primär Bedingung für die Klagbarkeit ist, und erst secundär Vermutung, jenes sächsische Institut aber nur Vermutung, und daher nur facultativ (gänzlich, nicht bloss alternativ, wie die Protocollirung im Mandat von 1773). Das französisch-englische Princip der obligatorischen Eintragung haben angenommen: Spanien Art. 36, Italien Art. 21 (hier dahin gesteigert, dass die Nichteintragung durch 10 Jahre seit der Veröffentlichung als Verzicht auf das Urheberrecht gilt, Art. 28, Holland Art. 10, Portugal Art. 603 ff., in Russland wird Art. 23 Befolgung der Censurgesetze als Voraussetzung für den Urheberrechtsschutz bezeichnet. Man sieht übrigens deutlich, dass selbst nach den angeführten Gesetzen die geforderten Formalitäten nicht Voraussetzungen für die Entstehung, sondern nur für die Wahrung des Urheberrechtes sind, denn auch nach diesen Gesetzen gilt das Urheberrecht für nicht veröffentlichte Werke, ohne solche Formalitäten. Selten ist selbst im internationalen Verkehr die Eintragung auch von unveröffentlichten Werken, so in Art. 3 der französisch-bayerischen Convention, Mandry S. 339, was ihre Einführung auch im internen bayr. R. Art. 51 zur Folge hatte, jedoch nur zur Begründung der vermuteten Urheberschaft.

über die abgelieferten Pflichtexemplare dienen, bei Kunstwerken nach Belieben die öffentliche Anzeige in den Zeitungsblättern, oder eine glaubwürdige Bestätigung durch ein unter Staatsverwaltung stehendes Kunstinstitut, bezüglich der ersten Aufführung eine der üblichen, aber amtlich bestätigten „Annoncen“. Die Motive dazu sagen „es muss ein Mittel gegeben werden, durch welches das Eigentumsrecht des Autors und die Erscheinungszeit glaubwürdig nachgewiesen werden kann,“ nachdem der Bundesbeschluss von 1837 Art. 6 ausdrücklich darauf hinweise, und auch die sardinische Convention (Art. 25) derlei in Aussicht stellt, wobei selbstverständlich andere Beweismittel nicht ausgeschlossen seien. Das von der Hofcommission für Justizgesetzgebung beantragte Register sei besonders mit Ausdehnung auf den ganzen Bund schwer ausführbar, allenfalls könnten in subsidium die schon bisher, aber nur zum amtlichen Gebrauche von der Censurbehörde geführten Register benützt werden.

Kaiser Ferdinand ordnete an:[1]) „Der Grundsatz, dass der Beweis jedem Autor freigelassen, und kein rechtskräftiges Beweismittel ausgeschlossen sei, ist als Regel . . . . . an die Spitze zu stellen,“ die amtliche Bestätigung wollte er nur beispielsweise erwähnt haben, was auch befolgt wurde, man versetzte sie aber in § 35 des Entwurfes von 1845. Darnach ist „die Beschlagnahme der zur Confiscation geeigneten Gegenstände auf Verlangen des Beschwerdeführers unverweilt zu verfügen, wenn die Eigenschaft des Urhebers (Bestellers, Unternehmers, Herausgebers) eines Werkes im Sinne des § 1 und erforderlichen Falles die Erscheinungszeit des Originalwerkes nachgewiesen worden ist. — Für diesen Beweis ist kein rechtsgültiges Beweismittel ausgeschlossen. Insbesondere hat diesfalls bei litterarischen Werken auch die von dem k. k. Bücherrevisionsamte der Provinz, in welcher das Werk erschienen ist, ausgestellte amtliche Bescheinigung, und bei Kunstwerken die glaubwürdig ausgewiesene Veröffentlichung eines vollendeten Kunstwerkes durch die Zeitungsblätter der Provinz oder die in glaubwürdiger Form abgefasste Bestätigung eines unter Aufsicht der Staatsverwaltung stehenden Kunstinstitutes als Beweismittel zu gelten. — Will zum Beweise der ersten Aufführung eines Dramas oder musikalischen Werkes die übliche gedruckte Annonce benützt werden, so muss ihr eine amtliche Bestätigung, dass

[1]) In der Entschliessung vom 19. Januar 1845 zum Entwurf von 1843 § 2. Auch sollten die Pflichtexemplare nicht erwähnt werden, welche im Entwurf bei diesem Beweis und als ein Teil davon genannt waren.

die Aufführung wirklich stattfand, von Seite der politischen oder Ortsbehörde beigefügt sein." So lautet auch § 35 des Patentes.

Nachdem es nun die darin erwähnten Bücherrevisionsämter in Folge des principiell längst geänderten Pressrechtes nicht mehr gibt, ist allerdings der davon sprechende Absatz des § 35 gegenstandslos geworden, ebenso wie alle auf die früheren Censureinrichtungen bezüglichen Stellen des Pat. Im Uebrigen besteht der Paragraph noch heute vollkommen zu Recht, denn weder spätere Civil-, noch spätere Strafprocessordnungen heben ihn ausdrücklich auf, und ebensowenig ist er stillschweigend ausser Kraft gesetzt worden, denn sein Inhalt lässt sich mit allen bestehenden Processgesetzen vereinigen.

Vor allem gilt dies von dem Grundsatz, dass für den Beweis der Urheberschaft kein rechtsgültiges Beweismittel ausgeschlossen ist. Das ist also noch heute das oberste Princip bezüglich dieses Beweises, es muss daher etwas näher betrachtet werden. Erstens gilt es nicht bloss für Werke, die bereits rechtmässig veröffentlicht sind, sondern auch für solche, bei welchen noch keine rechtmässige Veröffentlichung stattgefunden hat, denn das Confiscationsverfahren, bei welchem es erwähnt wird, setzt nur eine unrechtmässige Veröffentlichung, und auch davon eigentlich nur den Versuch voraus. Aber noch mehr, das fragliche Princip gilt auch dann, wenn es sich um den Beweis der Urheberschaft bei gänzlich unveröffentlichten Werken handelt, z. B. bei einer doch sicherlich möglichen Präjudicialklage bezüglich der Urheberschaft. Denn der Wortlaut des Gesetzes macht allerdings zur Voraussetzung der Beschlagnahme den Beweis der Urheberschaft nötig, aber nicht bloss für diese Anwendung dieses Beweises, sondern für diesen Beweis ganz allgemein wird sodann gesagt, dass zu seiner Erbringung kein rechtsgültiges Beweismittel ausgeschlossen ist.[1]) —

[1]) Harum S. 241 meint freilich das Gegenteil, nämlich, dass es sich hier um ein blosses provisorisches Sicherstellungsmittel handle, zu dessen Bewirkung nach allgemeinen processualischen Bestimmungen schon eine blosse Bescheinigung, eine blosse Glaubwürdigung genügt, dass daher nur für diese provisorische Sicherstellung die Zulässigkeit jeden rechtsgültigen Beweismittels bestimmt sei. — Schon das Wort „Beweis" anstatt „Bescheinigung" (Für diesen „Beweis" etc.) widerspricht dem, noch mehr aber der Zusammenhang dieser Massregel mit Art. 6 des Bundesbeschlusses von 1837, der sicherlich an einen eigentlichen Beweis, keine blosse Bescheinigung dachte, endlich geht das Gegenteil aus den oesterreichischen Materialien auch sonst hervor: gleich zu Beginn der Motive zu § 2 des Entwurfes von 1843 steht die weiter oben citirte Stelle, sie lautet ganz allgemein, nicht bloss für die provisorische Sicherstellung und zu § 35 des Entwurfs von 1845, der in das Gesetz übergieng, wird gesagt: „Uebrigens ist in der gegenwärtigen Textirung der Grundsatz, dass für den Autor

Zweitens aber ist die Zulässigkeit jedes rechtsgültigen Beweismittels gewiss im weitesten Sinn zu verstehen, d. h. a) sowol für den Straf- als auch für den etwaigen Civilprocess, b) derart, dass in jeder dieser beiden Gattungen von Process Beweismittel gelten, die sonst nur in einer oder der andern Gattung Anwendung finden, insbesondere also im Civilprocess, in welchem z. B. der Selbsteid demzufolge möglich ist, ferner auch Indicienbeweise aller Art, denn rechtsgültig bedeutet offenbar, was nur überhaupt im Recht gilt. Insbesondere ist aber auch noch der Beweis der Urheberschaft für rechtmässig veröffentlichte Werke durch Nachweis der früheren Veröffentlichung zulässig, u. zw. bei rechtmässig gedruckten Werken durch Zeugnis des Verlegers oder Druckers oder beider, wenn von einem allein, mit einem im Civilprocess erfüllungsweisen Eid, bei öffentlich aufgeführten aber noch durch die amtlich bestätigte Ankündigung der Aufführung, wie es im Patent steht. — Dass diese Letztere nicht bloss als Beweis der Aufführung, sondern als Beweis der Urheberschaft gilt, geht hervor aus den in den oben citirten Worten der Motive zu § 2 des Entwurfes von 1843, sowie aus ihren Schlussworten: „Es versteht sich übrigens von selbst, dass durch die in diesem Paragraph bestimmten Beweismittel, mit welchen der Berechtigte erforderlichen Falls sogleich sein Autorrecht, und die Zeit des Erscheinens seines Werkes dartun kann, auch andere gesetzliche Beweismittel nicht ausgeschlossen sind.“ Ebenso offenbar ist aber wieder zweierlei: 1) Dass eine spätere Veröffentlichung als die angefochtene nicht als Beweis für die Urheberschaft gilt, denn hat Jemand das Werk schon gedruckt oder aufgeführt, so kann ja auch er sich darauf nach § 35 berufen. 2) Dafür kann dieser Beweis, wie jeder andere auch durch einen Gegenbeweis widerlegt werden.

Wirklich ist also im oesterreichischen Recht etwas ganz Anderes festgesetzt, als der Kramer'sche Vorschlag will. Dort wird erstens eine ausnahmsweise Freiheit von Beweisregeln gewährt, zweitens aber ein teilweise durch ein amtliches Zeugnis, das nicht zugleich mit der äussern Erscheinung des Werkes selbst erbracht ist, sondern nebst der Vorlage oder bezeugten Aufführung besonders erbracht werden muss; bei Kramer wird dies allgemeine Princip der Beweistheorie gar nicht berührt, sondern nur eine Befreiung von einer Beweislast durch Aufstellung einer Vermutung verlangt, die sich aus ausseramtlichen

---

kein rechtsgültiges Beweismittel ausgeschlossen ist, der a. h. Anordnung ad § 2 zufolge als Regel vorangestellt“ u. s. w.

und schon in den gegebenen Erscheinungen liegenden Tatsachen ergeben soll. Die praktische Angemessenheit davon liegt übrigens auf der Hand, da ja nach der Natur der Sache und erfahrungsgemäss die auf dem Titel der ersten Druckausgabe genannten Urheber auch in übergrosser Regel die wirklichen Urheber sind. Trotzdem glaubte noch 1857 Harum sie mit derselben theoretisch-einseitigen Motivirung bekämpfen zu müssen, wie Jolly S. 265, den er anführt (S. 243 Anm. 1): „dass hiedurch dem Unverschämten, der seinen Namen einem fremden Werke vordrucken liesse, geradezu ein gesetzlicher Schutz gewährt würde", und so kam es, dass die Gesetzgebung erst im Frankfurter Entwurf, und darnach im bayrischen Gesetz Art. 51 [1]) die Idee Kramers aufnahm, und dem ist nun auch das Reichsgesetz gefolgt, mit § 28 Abs. 2:

„Bei Werken, welche bereits veröffentlicht sind, gilt bis zum Gegenbeweise derjenige als Urheber, welcher nach Maassgabe des § 11 Abs. 1, 2 auf dem Werke als Urheber angegeben ist." [2]) Und „bei dramatischen, musikalischen und dramatisch-musikalischen Werken, welche noch nicht mechanisch [3]) vervielfältigt oder öffentlich aufgeführt worden sind, gilt bis zum Gegenbeweise derjenige als Urheber, welcher bei der Ankündigung der Aufführung als solcher bezeichnet worden ist." § 53 das.

Von diesen beiden Vermutungen ist nun die erste offenbar die stärkere, denn sie kann auch gegen den geltend gemacht werden, unter dessen Namen das Werk aufgeführt wird, wenn dieser Name ein anderer ist, als der, den die veröffentlichte mechanische Vervielfältigung trägt, ja die Vermutung zu Gunsten des bei der öffentlichen Aufführung genannten Namens hört durch die mechanische Vervielfältigung und Veröffentlichung überhaupt auf, zu existiren, denn diese Vermutung gilt nur bei Werken, „welche noch nicht mechanisch vervielfältigt worden sind". Ebenso wird sie aber wirkungslos, wenn eine andere Aufführung unter anderem Namen stattfindet, denn sie ist nicht auf den Namen der ersten Aufführung beschränkt, käme

[1]) Mandry S. 338. Nur gilt dort der auf der ersten Ausgabe Genannte als Urheber, während im Reichsgesetz diese besondere Forderung nicht gestellt wird.

[2]) Der Tadel dieser Gesetzesstelle durch Endemann S. 60 f. ist schon darum unbegründet, weil es darnach sich nie um Recherche des Urhebers handeln kann, sondern nur darum, ob der auf dem Titel angegebene Name auch der des Klägers ist. Im Gegenteil, die Recherche des Urhebers wird dadurch erspart.

[3]) Oder auf jene Art, die nach § 4 als mechanische Vervielfältigung gilt.

also dem Namen dieser spätern Aufführung ebensogut zu, wie dem jener früheren, was sich gegenseitig aufhebt. Allerdings kann, und zwar aus demselben Grunde die Vermutung des § 28 für den Namen entkräftet werden, der auf einem schriftlich veröffentlichten Werk steht, dadurch, dass auf einer andern schriftlichen Veröffentlichung desselben Werkes als Urheber ein Anderer angegeben ist, weil auch hier die Vermutung nicht auf die erste öffentliche Erscheinung beschränkt ist.

Uebrigens gelten die Vermutungen beider Paragraphen offenbar auch zu Ungunsten des genannten Urhebers. So kann z. B. der auf der Druckausgabe, oder bei der Aufführung genannte Urheber einer unbefugten Bearbeitung vom Originalcomponisten wegen Verletzung des Urheberrechts belangt werden, ohne Nachweis der Urheberschaft, sondern jener hat zu beweisen, wenn er die Urheberschaft läugnet.

Jedenfalls ist der Richter an diese Vermutung trotz der sonstigen Freiheit von Beweisregeln gebunden, wie dies auch § 16 des Einführungsgesetzes zur deutschen Civilprocessordnung implicite anerkennt.[1])

Bei unveröffentlichten Werken aber gibt es im Reichsgesetz keine besondere Regel über Beweis oder Vermutung der Urheberschaft[2]) es kommen also hier die Regeln, die sonst im Civil- und Strafprocess gelten, zur Anwendung, und nach diesen ist wol eine eidliche Beschwörung der Urheberschaft durch den Urheber selbst zulässig, nachdem zufolge § 259 im Allgemeinen das Prinzip der Beweisfreiheit herrscht, und in § 266 die eidliche Versicherung der Wahrheit zulässig ist, gleichviel, ob sie die eidliche Handlung oder Wahrnehmung des Schwörenden selbst, oder ein factum alienum betrifft" (Hellmann II, 108).

III) Der Urheber kann sich als solcher vor Andern bekennen, indem er ihnen das Werk unter seinem Namen in Schrift oder Auf-

[1]) Eine nur scheinbare Anwendung dieser Vermutungen wäre es, wenn Jemand denselben Namen hätte, wie ein anderer Urheber und unter diesem gleichen Namen öffentlich als Urheber auftritt. Denn dann müsste er sich nicht gefallen lassen, als Urheber betrachtet zu werden, sondern umgekehrt, dass ein Anderer gleichen Namens als Urheber gilt, und er müsste beweisen, dass dieser Name sein Name, nicht der jenes andern Autors ist. Solche Namensgleichheit ist schon vorgekommen, so z. B. gibt es einen sächsischen Franz Schubert, Collegen Webers als Capellmeister, dessen Lieder oft genug dem grossen Franz Schubert zugeschrieben wurden. (Vgl. Nottebohms Schubertkatalog.)

[2]) Auch nicht durch Aufnahme in die Eintragsrolle, wie im bayr. Gesetz Art. 51, Abs. 3. Mandry S. 332.

führung mitteilt, er kann es aber auch mitteilen, ohne einen Urheber zu nennen, anonym, oder unter einem andern Urhebernamen, pseudonym. Bei Compositionen kommt indess die Anonymität heutzutage nur sehr selten vor, etwa bei der Preisaufführung ungedruckter Werke, die mit einem Preis gekrönt worden sind, dann bei Ergänzung der Skizzen älterer Meister, und hier auch im Druck (so z. B. in der Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft), sonst ist sie für gedruckte Compositionen fast unerhört. Bei Bearbeitungen und Bezeichnungen ist sie dagegen in Druck sehr häufig. Es lässt nämlich der zur Veranstaltung von Bearbeitungen befugte Verleger solche von Andern machen, und dann ohne Nennung des Bearbeiter-Namens in seinem Verlag erscheinen, noch häufiger ist die blosse Aufführung (selbst berechtigter) Bearbeitungen ohne Nennung ihres Urhebers, z. B. bei Bearbeitungen für Militärmusik. — Pseudonymität hingegen ist auch bei Compositionen nicht selten. So hat Vesque von Püttlingen unter dem Namen Hoven, Eduard Schön unter dem Namen Engelsberg componirt, und von lebenden Componisten ist der unter dem Pseudonym Johannes Hager verborgene Johann von Hasslinger zu nennen, ferner E. H. v. S., worunter sich ein bekannter deutscher Landesfürst verbirgt. — Wir wollen übrigens beide zusammen mit dem zwar nicht gesetzlichen, aber gewiss zutreffenden kurzen Ausdruck „Kryptonymität" bezeichnen, und das gemeinsame Gegenteil der Anonymität und Pseudonymität, die Nennung des Urhebers mit „Alethonymität".[1])

Schon seit dem preussischen Gesetz von 1837 erfährt die Kryptonymität in der Gesetzgebung sehr erhebliche Berücksichtigung, darin ist also nicht Frankreich, welches bis heute keine gesetzlichen Bestimmungen über Kryptonymität hat, vorangegangen, sondern Deutschland, und in neuerer Zeit ist es eine Ausnahme, wenn ein Gesetz darüber schweigt.[3]) Aber die Kryptonymität ist nach allen bisherigen

---

[1]) Eine treffende deutsche Bezeichnung wäre für Kryptonymität: Verborgenheit, für Anonymität: Unbenanntheit, für Pseudonymität: Falschbenanntheit, für Alethonymität: Benanntheit. So lange aber Anonymität und Pseudonymität gesetzliche Ausdrücke sind, wollen wir der Analogie halber auch „Kryptonymität" und „Alethonymität" sagen.

[2]) Eine Berücksichtigung anderer Art erfuhr die Kryptonymität allerdings schon in der badischen Verordnung von 1806: Jeder inländische Verleger von Werken ungenannter Autoren geniesst gleiche Freiheit ... (gegen Nachdr. bis zu einem J. nach dem Tode des Verfassers) nur auf Grund eines landesherrlichen, aus dem Titelblatt erkenntlichen Privilegs.

[3]) Nämlich das schweizerische, was auch Orelli S. 46 tadelt, das italienische und das russische, wie das interne englische Recht; im Act vom 10. Mai 1844 über

Gesetzen nur dann von Bedeutung, wenn ein Werk kryptonym veröffentlicht wird,[1]) so auch nach dem Patent und dem Reichsgesetz. Dabei ist aber nach dem Reichsgesetz bei einem gedruckten Werke nur die diesbezügliche Beschaffenheit des Druckes, nicht die der Aufführung entscheidend, selbst für den Aufführungsschutz, denn § 52, welcher besondere diesbezügliche Vorschriften bloss für den Aufführungsschutz gibt, spricht nur von kryptonymen Werken, „welche zur Zeit ihrer ersten rechtmässigen öffentlichen Aufführung noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind". Für gedruckte Werke kommen nach Abs. 1 „die §§ 8 bis 17 zur Anwendung". Nach dem Patent aber ist zwar bei alethonym gedruckten Werken diese Beschaffenheit auch für den Aufführungsschutz massgebend, denn diese sind bleibend und wirklich mit dem Charakter der Alethonymität ausgestattet, aber bei kryptonym gedruckten Werken gibt für den Aufführungsschutz die Beschaffenheit der Aufführung den Ausschlag, denn der Aufführungsschutz von 10 Jahren[2]) gebührt nach § 23 b anonymen oder pseudonymen Werken ohne Unterschied, ob „der wahre Name des Verfassers oder Tonsetzers nach geschehener, wenngleich nur einmaliger öffentlicher Aufführung bekannt wird, oder nicht", und man kann ein Werk nicht mehr schlechthin kryptonym nennen, welches alethonym aufgeführt, wenn auch nicht gedruckt worden, zumal für das Patent nicht, da dieses nur die „Bekanntmachung des wahren Namens . . . nach geschehener . . . Aufführung" für indifferent erklärt, damit also der Aufführung mit gleichzeitiger oder vorhergehender Bekanntmachung des wahren Namens auf alle Fälle für den Aufführungsschutz Erheblichkeit beilegt, also auch für den Fall, dass das Werk vorher kryptonym gedruckt ist, oder nachher kryptonym gedruckt wird.[3])

---

internationales Urheberrecht Art. 7 ist für anonyme Werke verordnet, dass für die Registrirung Name und Wohnsitz des ersten Herausgebers oder Verlegers genügen, ebenso die Erklärung, dass die Eintragung durch den Urheber, oder durch jenen veranlasst wurde, je nach Beschaffenheit des Falles.

[1]) Ferner gelten die besondern Regeln über Kryptonymität natürlich nur für eine kryptonyme Veröffentlichung durch den Urheber. Freilich aber muss eine kryptonyme Veröffentlichung, bei welcher die Veröffentlichung, aber nicht die Kryptonymität mit dem Willen des Urhebers stattfand, als von ihm genehmigt gelten, wenn er nicht wegen letzterer den Verleger belangt.

[2]) Vom Tage der ersten öffentlichen Aufführung an gerechnet.

[3]) Dieser Fall, dass ein Werk alethonym aufgeführt und darnach kryptonym gedruckt wird, dürfte allerdings selten vorkommen, denkbar ist es aber doch, dass

Von veröffentlichten Werken haben nun nach positiver Bestimmung unserer Gesetze als kryptonym zu gelten die gedruckten, wenn nicht der wahre Name des Urhebers auf dem Titelblatte, oder unter der Zueignung, oder unter (Patent: „am Schlusse") der Vorrede angegeben ist, Reichsgesetz § 11, Patent § 14a, also an der Spitze, entsprechend dem buch- und musikalienhändlerischen Brauche. Mithin genügt die Angebung des wahren Namens auf dem ersten Blatt des Werkes selbst nur dann, wenn dieses den Titel wiederholt, denn dann ist es auch Titelblatt, sonst nicht; noch weniger genügt es, wenn der Name anderswo steht, z. B. zum Schlusse, trotz der Auffälligkeit einer solchen Ankündigung, auch nicht auf der sog. „Norm", (der ersten Seite jedes Bogens).

Gar, wenn der Urheber nur in der Ankündigung des Werkes, nicht auf dem Werk selbst genannt erscheint, gilt dies von Rechtswegen als kryptonym. Dies ist nämlich bei Bearbeitungen sehr häufig, indem deren Urheber im Verlagskatalog, aber nicht auf dem Werke selbst genannt werden.[1]) Grundgedanke unserer Gesetze ist eben, aus dem gedruckten Werk selbst, und zwar in der üblichen Weise aus der Ueberschrift soll man den wahren Urheber entnehmen können, wenn es als alethonym gelten soll. — Hingegen für die Kryptonymität der Aufführung entscheidet natürlich die Beschaffenheit der Ankündigung, allerdings nicht bloss jene der Aufführung vorhergehende Ankündigung, welche ausserhalb des Aufführungslocales stattfindet, sondern auch eine auf das Aufführungslocal beschränkte, denn auch letztere ist eine öffentliche Ankündigung, indem sie in einem öffentlichen Locale vor sich geht, sowie überdies noch an die für die Sache selbst sich interessirende Oeffentlichkeit gerichtet wird. Also, wenn der wahre Urhebername auch nur auf den Concertzetteln steht, welche am Eingange des Saales den Besuchern angeboten werden, während auf den draussen angeschlagenen dies nicht steht, sondern nur eine allgemeine Ankündigung, z. B. „Gesangsstücke" u. s. w. (was oft geschieht), dann ist die Aufführung nicht mehr kryptonym, wohl aber, wenn eine öffentliche Aufführung ohne jede Ankündigung der aufgeführten Stücke veranstaltet wird, oder ohne Nennung des Urhebernamens, wie bei Gartenconcerten, Wacht-

gewisse persönliche Rücksichten und gerade Erfahrungen bei der alethonymen Aufführung den Urheber dazu bestimmen, das Werk kryptonym drucken zu lassen.

[1]) Man vergleiche z. B. die Littolff'schen, Peters'schen u. a. Kataloge mit den Bearbeitungen classischer Werke in diesem Verlage.

paraden das Erstere, bei Kirchenmusiken das Letztere.[1]) Daher kann eine mündliche Ankündigung im Concertsaal vor der Aufführung (z. B. in Folge einer Programmänderung) die Aufführung zu einer alethonymen machen,[1]) aber nicht die Verkündigung gleich nach der Aufführung, (das geschah im Wiener Musikverein 1863 als Verkündigung des Urhebers der gekrönten und soeben aufgeführten Preissymphonie,) am Allerwenigsten aber ein zufälliges Bekanntwerden des Urhebers, ohne dass er bei der Aufführung angekündigt wird.

Ein Kryptonym kann nun ein Anonym und ein Pseudonym sein. Ersteres besteht im Fehlen jedes Urhebernamens, Letzteres im Setzen eines unwahren Urhebernamens. Als wahrer Urhebername ist aber nach richtiger Auslegung von „wahr" (d. h. aus zureichenden Gründen folgend) jeder Name zu betrachten, der den wirklichen Urheber verrät, mithin auch der Name, unter welchem der Urheber sonst allgemein bekannt ist, mag dies ein angenommener Name sein, oder der Familienname. Wenn z. B. ein Opernsänger unter seinem allgemein bekannten und stets geführten Sängernamen Lieder veröffentlicht, so sind sie gewiss nicht als pseudonym zu betrachten. Ja, es muss daher in solchen Fällen gerade der Gebrauch des Familiennamens als ein Pseudonym gelten, indem der Urheber, obwohl er ihn hat, darunter sonst nicht bekannt ist, dieser Name also den wirklichen Urheber anstatt zu bezeichnen, verbirgt; auch der Gebrauch des weniger üblichen Familiennamens von zweien, die einem zukommen (z. B. des Praedicates), oder auch des Gebrauches der blossen Vornamen, wie wenn z. B. der Dichter Karl Gottfried Leitner sich Karl Gottfried nennt, bildet ein Pseudonym, wenn er zur Bezeichnung des Urhebers gebraucht wird. Dies Alles muss um so mehr gelten, als der Gebrauch des Familien- oder Personennamens in einem solchen Fall gewiss nur mit der Absicht stattfindet, den wahren Urheber zu verbergen. — Zum Pseudonym genügt aber jede individuelle Bezeichnung, mag sie auch nur in Anfangsbuchstaben (wie das erwähnte E. H. v. S.) in eigentümlichen Zeichen, oder in einem charakteristischen Adjectiv oder Substantiv bestehen, so z. B. wenn sich ein bekanntes Ehrenmitglied des Wiener akademischen Gesangsvereins als Componist „der alte Doctor" nennt, denn immer ist in solchen Fällen eine

---

[1]) Eine Aufführung mit Nennung des Urhebers, aber ohne individuelle Bezeichnung des Werkes, z. B. „Lieder von Schumann" ist alethonym. Eine blosse Aenderung der Namensorthographie kann, aber muss nicht ein Pseudonym bilden, wol aber muss dies die Hinweglassung oder Anfügung einer Silbe, oder sonst eine teilweise Aenderung des Namens.

subjektive Charakterisirung vorhanden. Dass dieser Unterschied zwischen Anonym und Pseudonym juristisch wichtig sein kann, davon später. Uebrigens ist Pseudonym nicht nur ein erdichteter Name, sondern auch ein angenommener fremder Name, wie z. B. Auber unter dem Namen seines Lehrers Lamarre, Fanny Mendelssohn-Bartholdy unter dem ihres Bruders Felix Compositionen veröffentlichte.[1]) Ferner ist aber zum Pseudonym und selbst zum Anonym nötig, dass diese Verbergung des Namens auf Veranlassung oder doch mit Willen und Wissen des wahren Urhebers geschehen sei. Sobald also bewiesen wird, dass ein Werk gegen den Willen des Urhebers mit einem falschen Namen veröffentlicht wurde, mag dies vom Träger eben dieses Namens geschehen sein, was das eigentliche Plagiat bildet, oder von einem Dritten, z. B. dem Verleger, um mit einem berühmteren Namen dem Werk grösseren Absatz zu verschaffen, ja mag dies auch nur irrtümlich getan worden sein, so kann man von Pseudonym nicht mehr sprechen. Freilich muss dies beweisen, wer es behauptet.

Der Zweck, um dessen willen die Kryptonymität durch eigene rechtliche Bestimmungen ausgezeichnet wird, gilt teils den kryptonymen Urhebern, teils dritten Personen. Erstens sollen die Urheber auch dann verborgen bleiben können, wenn sie ihre Rechte gerichtlich geltend machen,[2]) zweitens sollen andern Personen die Schwierigkeiten erspart werden, die aus der Notwendigkeit entspringen würden, den Nachweis für den Ablauf der Schutzfrist durch den Tod des Urhebers zu erbringen, ohne dass sie im Stande wären, diesen Urheber aus dem Werke selbst als solchen nachzuweisen. — Dem Urheber gewähren nun zur Geltendmachung seiner Rechte das Reichsgesetz und das Patent einen gesetzlichen Stellvertreter, und zwar das Reichsgesetz den Herausgeber, mangels eines solchen den Verleger, § 28 Rg.,[3]) das Patent aber nur den Verleger, während es dem Heraus-

[1]) Was freilich nicht gestattet sein sollte, s. die Abschn. III cit. Abhandlung.

[2]) Dambach, S. 179, 6.

[3]) „Bei anonymen und pseudonymen Werken ist der Herausgeber, und wenn ein solcher nicht angegeben ist, der Verleger berechtigt, die dem Urheber zustehenden Rechte wahrzunehmen". Dass es sich darnach um die Rechte und Interessen des Urhebers selbst handelt, d. h. um jene, die der Urheber, nicht der Verleger, auch nach dem durch den Verlagsvertrag für den Letzteren begründeten Rechtserwerb noch hat, geht m. E. schon aus den Worten „die dem Urheber zustehenden Rechte" hervor. Aber auch sonst ist es zweifellos. Denn, würden wir das Gegenteil annehmen, so müssten wir schon nach sprachlichen Regeln es auch für den Herausgeber annehmen, nachdem von ihm in demselben Satz dasselbe gesagt wird mit eben demselben Praedicat. Ferner aber zeigt gerade der Schlusssatz: „der auf dem

geber, Unternehmer und Besteller weitergehende Rechte einräumt, § 14.[1]) Diese gesetzliche Stellvertretung hat also die Veröffentlichung im Druck zur Voraussetzung. Nach beiden Gesetzen aber gibt es keine solchen Stellvertreter für jene kryptonymen Werke, die nur durch Aufführung veröffentlicht sind, und es kann auch vertragsmässig Niemand als solcher bestellt werden, da es eine offene Stellvertretung ohne Bezeichnung des Vertretenen nicht geben kann, ein sog. stiller Stellvertreter aber zu diesem Zweck undenkbar ist. Dem Urheber bleibt also, wenn er das Werk nicht im Druck veröffentlicht, Nichts übrig, als unter seinem sonst im Lebensverkehr gebrauchten Namen aufzutreten, wobei er aber seine Urheberschaft noch beweisen muss, somit kann die Berücksichtigung der Kryptonymität hier nur eine Begünstigung anderer Personen bedeuten.

Auf den ersten Blick erscheint dieses Fehlen eines gesetzlichen Stellvertreters in unseren Gesetzen (und auch in anderen) als Mangel und Inconsequenz, aber es lässt sich eben in diesem Fall keine zum gesetzlichen Stellvertreter geeignete Persönlichkeit auffinden. Die Unternehmer der Aufführung taugen nicht dazu, weil sie in kein dauerndes Verhältnis zum Urheber treten und weil ihrer mehrere sein können. Uebrigens kann der Urheber durch kryptonyme Drucklegung sich die Möglichkeit zur Wahrung der Verborgenheit auf eine Weise schaffen, auf welche er zugleich seine Rechte wahrt.

Den Verleger aber ermächtigt das Reichsgesetz nur dann zur Geltendmachung der Urheberrechte, wenn ein Herausgeber, d. h. derjenige, welcher die öffentliche Drucklegung, (sei es beim Drucker oder Verleger bewirkt hat), nicht genannt ist. Ist ein Herausgeber

---

Werk angegebene Verleger gilt ohne weitern Nachweis als der Rechtsnachfolger des anonymen und pseudonymen Urhebers", indem er sich mit dem Verleger als Rechtsnachfolger beschäftigt, dass der vorhergehende Satz den Verleger nicht als Rechtsnachfolger im Auge hatte. Damit stimmen auch Dambach S. 179, 180 und Endemann S. 61 B, 1 überein. Es ist also unbegründet, wenn Wächter S. 98 die Stelle so versteht, dass durch sie der Verleger auch bezüglich der in Absatz 1 genannten Urheberrechte, also in jeder Beziehung als Rechtsnachfolger des Urhebers bezeichnet werde, und somit hier eine Erhebung der tatsächlichen Regel des wirklichen, nicht bloss commissionsweisen Verlages zur rechtlichen Vermutung eintrete.

[1]) „Ein gleicher Schutz in der Dauer von 30 Jahren . . . vom Ablaufe desj. . . . . in welchen das Werk zuerst erschienen ist, w. zugestanden . . . . a) . . . . (anonymen) . . . b) . . . pseudonymen Werken . . jedoch . . vorausgesetzt, dass nicht auf dem Titelbl., unter der Zueignung oder am Schlusse der Vorrede der Herausgeber, Unternehmer, Besteller (§ 1) genannt ist, welcher in das volle Recht eines Urhebers tritt. — Uebrigens steht die Wahrnehmung der Rechte des anonymen oder pseudonymen Autors dem Verleger des Werkes als Stellvertreter zu."

genannt, dann erscheint er als der einzig dazu Berechtigte, und der Verleger als nicht berechtigt, selbst wenn der Herausgeber es versäumen sollte, die Rechte des Urhebers zu wahren. Dem Inhalt nach ist aber die Berechtigung und Verpflichtung des Herausgebers dieselbe, wie die hier normirte des Verlegers, und Letztere ist wieder nach dem Reichsgesetz ganz so geregelt, wie nach dem Patent, wir können daher im Folgenden den Herausgeber und Verleger nach dem Reichsgesetz gemeinsam mit dem Verleger, (aber nicht mit dem Herausgeber) nach dem oesterreichischen Patent behandeln.

Daraus nun, dass diese gesetzliche Stellvertretung für die „Rechte des Urhebers“, nicht des Verlegers (und nach dem Reichsgesetz auch nicht für die Rechte des Herausgebers) angeordnet ist, geht hervor, dass auch ihre Geltendmachung nur zu Gunsten des Urhebers stattfinden darf, nicht zu seinen Ungunsten, also insbesondere nicht wider seinen Willen. Sie ist eben für den Urheber weder materiell noch formell eine Zwangsstellvertretung, es wird ihm also dadurch nicht verwehrt, selbst unter seinem wahren Namen klagend aufzutreten, auch im Einzelnen ist der Stellvertreter verpflichtet, sich gänzlich nach dem Willen des Urhebers zu richten, also aufzutreten, wenn dieser es verlangt, oder es zu unterlassen, wenn er es untersagt, [1]) oder davon abzulassen, oder ihm die Weiterführung des Processes zu überlassen, wenn er will, auch auf seinen erklärten Willen hin davon abzustehen. Jedoch kann der Stellvertreter auch ohne besondere Bevollmächtigung des Urhebers auftreten, auch dem Beklagten gegenüber gilt Alles als vom Urheber autorisirt, so lange dieser nicht ausdrücklich dagegen Widerspruch erhoben hat, insbesondere kann der Beklagte dem Urheber, der selbst neben dem Stellvertreter auf dem Civilrechtswege klagen will, die Einrede des schwebenden Streites entgegensetzen. Ferner kann der Stellvertreter, insbesondere der Verleger auch jene Urheberrechte wahrnehmen, die er nicht oder nur beschränkter Weise erworben, so z. B. das Recht der Aufführung, der Nennung der Quelle bei einem Citat, und der Verleger hat diese Rechte selbst dann, wenn die Auflagen, zu welchen er berechtigt war, ganz vergriffen sind, obwohl er dann nicht mehr ein eigenes Recht hat, eben darum, weil es sich nicht um ein solches handelt, und weil das Gesetz diesen Fall nicht ausnimmt.

Mithin braucht der Stellvertreter auch für das speciell geltend

[1]) Natürlich dies Alles nur bezüglich des Rechtes des Urhebers, nicht der eigenen Rechte.

zu machende Recht keine Sachlegitimation nachzuweisen, er braucht aber nicht einmal nachzuweisen, dass er wirklich der Verleger ist, sondern „der auf dem Werk angegebene Verleger gilt ohne weiteren Nachweis als der Rechtsnachfolger des anonymen oder pseudonymen Urhebers" § 28 Rg. zum Schluss, und damit auch vermöge des übrigen Inhaltes des Paragraphen als befugt zur Geltendmachung der Rechte, bezüglich welcher er nicht Rechtsnachfolger ist. Dasselbe muss aber vom Herausgeber per analogiam gelten. Im Patent ist das zwar für den Verleger nicht eben so deutlich gesagt, aber in diesem Punkt dürfen wir auch für das oesterreichische Recht die Analogie mit dem Herausgeber annehmen, obgleich für diesen sonst nach dem Patent Anderes gilt. Nach § 14 tritt nämlich der, welcher auf dem Titelblatt etc. als Herausgeber, Unternehmer oder Besteller genannt ist, schon dadurch ohne weitern Nachweis in das volle Recht des Urhebers. Folglich genügt für den Herausgeber u. s. w. zur Geltendmachung seiner Rechte die Nennung auf dem Titelblatt, daher muss sie auch für den Verleger zur Geltendmachung der Urheberrechte genügen, heisst es doch § 14 b „Uebrigens steht die Wahrnehmung der Rechte des anonymen oder pseudonymen Autors dem Verleger des Werkes als Stellvertreter zu". In der Tat ist diese Rechtsvermutung geradezu notwendig, um den oben erwähnten Zweck der Stellvertretung durch den Verleger nicht zu vereiteln, denn, müsste er seine Verlegerschaft erst beweisen, so müsste er den Urheber nennen und somit verraten, während dann, wenn es Sache des Gegners ist, ihm seine Nichtverlegerschaft zu beweisen, man ihn wenigstens nicht nötigt, selbst einen solchen Verrat zu üben. — Aus demselben Grunde gilt das Gleiche in dem Fall, wenn der Verleger nicht die Rechte des Urhebers, sondern seine eigenen Verlagsrechte geltend machen will, aber auch hier ist ein Gegenbeweis möglich.

Anders als die Stellung des Verlegers ist, wie schon erwähnt, nach § 14 des Patents die Stellung des Herausgebers, Unternehmers und Bestellers eines kryptonymen Werkes mit Eintritt „in das volle Recht eines Urhebers", mit andern Worten: jene Personen werden vermöge gesetzlicher Fiction wie Urheber behandelt, daher wird davon zu sprechen sein, wenn wir von Entstehung des Urheberrechtes durch fremde Urhebertätigkeit reden werden.

Mit dem deutschen Rechte stimmt von ausländischen Gesetzen das norwegische Art. 42, und auch das ungarische in § 28 überein, nur dass es zuerst statt vom Verleger vom „Commissionär" spricht, und dann der „auf dem Werke genannte Verleger, beziehungsweise

Commissionär bis zum Nachweis des Gegenteils als Rechtsnachfolger des pseudonymen oder nicht genannten Verfassers betrachtet wird".

Das holländische Gesetz lässt in Art. 3 den Herausgeber und mangels eines solchen Namens auf dem Titelblatt oder Umschlag den „Drucker", d. i. Verleger solange als Urheber gelten, bis ein anderer sich als berechtigt ausweist, was das belgische Gesetz in Art. 7 sogar dahin ausdrückt, dass er Dritten gegenüber als Urheber gelte, übrigens eine gesetzliche Formulirung der in Frankreich üblichen Doctrin und Praxis, die sich also aus dem Unterschied zwischen originärem und abgeleitetem Urheberrecht hier wenig macht. So Pouillet 147 (siehe weiter unten). Dasselbe enthält das spanische Gesetz in Art. 3 und das portugiesische Civilgesetz in Art. 586, während das dänische und das schwedische Gesetz darüber Nichts sagen.

Bekanntlich hört bei kryptonymen Werken manchmal die Kryptonymität auf, als solche zu bestehen, der wahre Urheber wird eben als Urheber offenkundig, allbekannt, notorisch, oder wie man es sonst nennen mag.[1]) Dies kann a) dadurch geschehen, dass der Urheber bei einer wiederholten Veröffentlichung des Werkes sich dazu bekennt. Dabei wird er aber nur aus dieser neuen Veröffentlichung als Urheber ersichtlich, nicht aus der alten, daher auch nicht für die alte Veröffentlichung und solche Personen, die nur die alte Veröffentlichung kennen. Es kann jedoch b) der Urheber auch ohne das offenkundig werden, und diese Notorietät ohne Nennung bei der etwaigen neuen Veröffentlichung, oder ganz ohne neue Veröffentlichung teilt sich auch

[1]) Auch bei anonymen Werken kann der Urheber offenkundig werden, so z. B. ist heute als Componist der Weihnachtshymne „Stille Nacht" der Schulmeister Franz Gruber aus Hallein bekannt. Keineswegs wäre es unbegründet, auch für diese anonymen Werke mit notorischem Urheber zu verlangen, dass sie von Rechtswegen wie alethonyme Werke behandelt werden sollen, da auch hier dem Werke selbst, und zwar in jeder Ausgabe die Notorietät des Urhebers anhaftet, immerhin ist aber hier kein Namen vorhanden, der den wahren Urheber verrät, also lässt sich hier die Wirkungslosigkeit der Notorietät doch noch eher hören, als beim notorisch gewordenen Pseudonym. — Von dem Fall, dass der Urheber trotz Anonym oder Pseudonym für das einzelne Werk von allem Anfang an bekannt ist, (wol zu unterscheiden von dem später im Text Erörterten, dass das Pseudonym für alle damit bezeichneten Werke notorisch ist, dass also die Notorietät eine bleibende Eigenschaft dieses Pseudonyms ist,) liesse sich dasselbe sagen, indessen sei diese Forderung noch weniger gestellt, als jene obige bezüglich des erst später notorisch gewordenen Anonyms.

der alten Veröffentlichung mit und solchen Leuten, die bloss sie kennen.

Eben aus diesem Grunde sollte mindestens die Notorietät der unter b) genannten Art auch vom Recht berücksichtigt werden, da ja sonst doch das Recht allgemein die Notorietät als erhebliche Tatsache behandelt. Nach der Natur der Sache müsste man vielmehr der Kryptonymität keine rechtliche Wirkung mehr beilegen, sobald sie die tatsächliche Wirkung, den wahren Urheber zu verbergen, verloren hat. Gehört ja doch die Notorietät des Urhebers zu jenen offenkundigen Tatsachen, die besonders in den Kreisen notorisch sind, für welche ihre rechtliche Wirkung Bedeutung hat, in den Kreisen von Verlags-, Theater- und Concertunternehmern.

Gerade die Notorietät kryptonymer Urheber ist also für das Recht weniger relativ, als jede andere Notorietät, aber nicht bloss aus dieser Betrachtung ergibt sich dies, sondern auch, und noch weit mehr, aus Folgendem. Da die Notorietät in der Allbekanntheit des Verfassers von einem kryptonymen Werke eben als Verfasser davon besteht, kann der Verfasser dieses Werkes als solcher nicht allbekannt sein, ohne dass das Werk selbst allbekannt, also berühmt wäre. Wenn also, sagen wir z. B. dreissig Jahre nach dem öffentlichen Erscheinen der Urheber schon oder noch notorisch ist, so ist das Werk nach dreissig Jahren schon oder noch berühmt, daher muss, wer das Werk nach dieser Frist neu auflegen oder aufführen will, nicht nur dieses, sondern auch den Urheber kennen, es ist undenkbar, dass er im guten Glauben an die Kryptonymität handle. Gar, was Pseudonyme betrifft, ist bei den meisten das Pseudonym als solches ursprünglich gar nicht erkennbar, nämlich bei allen jenen nicht, wo das Pseudonym in einem ausgeschriebenen Eigennamen, nicht in einem Gattungsnamen (wie „Germanicus, Austriacus") oder in blossen Anfangsbuchstaben besteht. Bei jenen Pseudonym-Eigennamen muss also, selbst bei einem obscur gebliebenen Werk und Verfasser derjenige, der es nach dreissig Jahren wieder veröffentlichen will, den wahren Verfasser erfahren, indem er erst dadurch, dass er erfahrt, es sei ein Pseudonym, veranlasst werden könnte, es neu zu veröffentlichen, damit erfahrt er aber auch, von wem es herrührt. Für Musikalien kommt noch hinzu, dass sogar bei Pseudonymen, die als solche erkennbar sind, eine Erkundigung zu dem Zwecke, um sie neu zu drucken, stattfinden muss, weil nach dem modernen Brauch die Jahreszahl des Erscheinens auf dem Werk nicht vermerkt wird, für die Wiederaufführung bloss aufgeführter, aber nicht gedruckter Pseudo-

nyme ist ohnehin die Erkundigung nach der Zeit der ersten Aufführung selbstverständlich, und mithin auch die Gewissheit, den Urheber kennen zu lernen, wenn er notorisch ist.

Dennoch wird der Offenkundigkeit des Urhebers heutzutage fast nur von den fremden Rechten Wirkung beigelegt.

Am weitesten gehen darin die Franzosen, deren Doctrin und Praxis den Satz aufstellt, dass jedes Bekanntwerden des Urhebers die Anwendung der gewöhnlichen Regeln zur Folge hat, während, so lange der Urheber unbekannt ist, der Verleger so betrachtet wird, als ob er Urheber wäre.[1]) Nach dänischem Recht genügt die Bekanntmachung des Urhebers bei einer neuen Ausgabe, oder durch eine Erklärung nach den bei Bekanntmachungen vorgeschriebenen Regeln.[2]) Aehnlich ist das schwedische Gesetz vom 10. August 1877 Art. 8: wenn der Verfasser vor Ablauf von 50 Jahren nach der ersten Ausgabe der Schrift sich auf dem Titel einer neuen Ausgabe zu erkennen gibt, oder durch eine Anmeldung im Justizdepartement und eine dreimalige Ankündigung in öffentlichen Blättern, hat er dasselbe Recht zu geniessen, wie nach § 7 (d. i. bei benannten Werken), damit stimmt das norwegische Gesetz fast ganz überein, nur dass statt der Anmeldung eine Declaration im Amtsblatt und im Buchhändlerblatt stattfinden soll, Art. 9. Portugal verlangt in Art. 586 des neuen bürgerlichen Gesetzbuches zu diesem Zweck nur, dass sich der Urheber gesetzmässig zu erkennen gebe, ebenso Spanien in Art. 26 eine legale Form für den Beweis der Autorschaft, während Belgien den Urheber seine Rechte ausüben lässt, sobald er sich überhaupt zu erkennen gibt, Art. 7, also auch darin die französische Doctrin und Praxis legislativ anerkennt.

Von der deutschen und oesterreichischen Gesetzgebung aber ist die Offenkundigkeit nur wenig, und merkwürdiger Weise gerade nur in älterer Zeit berücksichtigt worden, nämlich im Bundesbeschluss vom 22. April 1841 Art. 2, und auch da nur so nebenher, indem es u. a. heisst „hat jedoch der Autor die Aufführung seines Werkes ohne

[1]) Pouillet 147 cit. Quid, si l'ouvrage est anonyme? — De deux choses l'une, ou l'auteur finira par se révéler, et alors les règles ordinaires reprendront leur empire c'est sur sa vie, que se règlera la durée du droit de propriété; (où bien le voile qui cache son nom ne sera jamais levé, et alors l'éditeur, c'est á dire, celui, qui aura selon l'expression de la loi, mis l'ouvrage du jour, sera consideré comme étant l'auteur même de l'oeuvre, et la durée du droit sera règlée comme s'il l'était en effet.

[2]) Gesetz von 1857 Art. 6.

Nennung seines Familien- oder offenkundigen Autornamens irgend Jemanden gestattet, so findet auch gegen andere kein ausschliessliches Recht statt, dann z. B. im Braunschweig'schen Landesgesetz von 1842 § 5. Wächter Verlagsr. S. 435 Anm. 13 und in der Theorie ist noch Wächter daselbst, S. 434 f. dafür eingetreten.[1])

In der Gesetzgebung zeigt jedoch schon das Patent den Anfang der entgegengesetzten Anschauung. § 23 b daselbst lässt den Schutz gegen unbefugte Aufführung für kryptonyme Werke nach zehn Jahren erlöschen „ohne Unterschied, ob der wahre Name des Verfassers oder Tonsetzers nach geschehener, wenngleich nur einmaliger öffentlicher Aufführung bekannt wird oder nicht", was für das oesterreichische Recht keine Ausnahme, sondern eine Regel bedeutet, indem es in § 14 als kryptonym jedes Werk behandelt, bei welchem auf dem Titelblatt oder unter der Zueignung, oder am Schlusse der Vorrede der Name des Urhebers nicht ersichtlich ist (lit. a daselbst, der analog auch für lit. b gilt). In dieser Richtung hat sich die deutsche Doctrin und Praxis weitergebildet, indem sie heutzutage ausdrücklich und fast übereinstimmend läugnet, dass die Kryptonymität, zumal die Pseudonymität durch Offenkundigkeit des wahren Urhebers aufgehoben werde. Auf die Gesetzgebung in Deutschland hat das aber den Einfluss geübt, dass daselbst vom offenkundigen Urhebernamen nicht einmal mehr die Rede ist, und dass man durch besondere Einrichtungen denselben Erfolg von Rechtswegen zu erreichen trachtet, wie ihn die Offenkundigkeit tatsächlich mit sich bringt, insbesondere tut dies das Reichsgesetz.

Dennoch bleibt es mit meinen Begriffen von Redlichkeit und Gerechtigkeit unvereinbar, die Offenkundigkeit zu ignoriren, soweit die Gesetze zu diesem Ignoriren nicht geradezu zwingen. Vor Allem wissen wir schon, dass der vom Urheber nicht bloss als Urheber, sondern auch in andern Eigenschaften gebrauchte Name kein Pseudonym ist, sollte er auch nicht der Familienname sein, er ist der „wahre Name", weil er den wahren Urheber verrät, das Gegenteil ist eine nicht juristische, sondern polizeiliche, nämlich von dem Polizeibegriff der Falschmeldung entlehnte Anschauung.

---

[1]) Der Bundesbeschluss erscheint durch § 8 Pat. für Oesterreich aufgehoben, welcher jede Aufführung ungedruckter Werke verbietet.

[2]) Die übrigens in Deutschland wirklich herrscht. So hat nun das preussische Obertribunal (Erk. vom 4. März 1870) die Gedichte Lenau's, der sich selbst in Briefen und im persönlichen Verkehr nie anders nannte, als Pseudonym erklärt! Dambach S. 110.

Aber auch der blosse Urhebername hört wenigstens für die Zukunft auf, ein Pseudonym zu sein, sobald es allgemein bekannt wird, wer sich darunter verbirgt, also für alle Werke, die geschaffen sind, nachdem er notorisch geworden ist, ebenso wie eine durchlöcherte oder durchsichtig gewordene Verhüllung aufhört, eine Verhüllung zu bilden. De lege ferenda wäre dies, wie oben gezeigt worden, auch für die Werke zu behaupten, die vor dem Notorischwerden des Pseudonyms entstanden sind, insbesondere würde bei zugelassener Rückwirkung der Notorietät vermöge ihrer nachgewiesenen unausbleiblichen Wirksamkeit in den urheberrechtlich interessirten Kreisen die von Wächter S. 140 Anm. 7 behauptete Misslichkeit der Grenze zwischen grösserer und geringerer Notorietät gar nicht bestehen. Aber nachdem unsere Gesetze ausdrücklich von pseudonym erschienenen Werken sprechen, andererseits für solche durch das Offenkundigwerden der Urhebers keine Verlängerung des Rechtsschutzes eintreten lassen, so wird durch eigenmächtige Verfügung über solche Werke nach Ablauf der für Pseudonyme bestimmten Schutzfrist keine Rechtsverletzung begangen. Hingegen für jene erst nach Notorischwerden des Pseudonyms erschienenen Werke, die dennoch unter diesem „Pseudonym" erscheinen, fehlt auch in unseren Gesetzen die Möglichkeit, sie unter den gesetzlichen Begriff von pseudonymen Werken zu zu subsumiren, eben weil das Reichsgesetz in § 11 von einem Schriftwerk spricht, „welches entweder unter einem andern, als dem wahren Namen des Urhebers veröffentlicht ... ist" und ebenso das Patent in § 14 von den „unter einem andern als dem wahren Namen des Autors erschienenen Werken", sie legen also Beide grundsätzlich das Gewicht darauf, dass die betreffenden Werke beim Erscheinen pseudonym sind, und das sind sie schon zu dieser Zeit nicht mehr, sobald der Urhebername sofort beim Erscheinen den wahren Urheber verrät, mag jener Urhebername auch nicht der Familienname sein.[1]) Wirklich kann die Offenkundigkeit des Urhebernamens so weit gehen, dass Jemand auch im bürgerlichen, d. h. nicht schriftstellerischen oder künstlerischen Leben, nur durch und somit auch nur unter seinem Urhebernamen bekannt ist.[2])

---

[1]) Die Motive zum Reichsg. Dambach S. 111, 5 sprechen nicht dagegen, denn auch diese reden nur von „sonstiger Publication" des wahren Namens, also von späterer Bekanntmachung.

[2]) Eine solche Persönlichkeit war der Maler Canon in Wien, und ist noch daselbst der Componist Gotthard, die Niemandem ausser ihren nächsten Verwandten und der Polizei je unter andern Namen bekannt waren, obwohl ihre Familiennamen

Aber nicht nur kann ein ursprüngliches Kryptonym diese Eigenschaft für später erscheinende, aber damit noch bezeichnete Werke verlieren, sondern es kann zweitens auch selbst für das mit dem Kryptonym veröffentlichte Werk die Kryptonymität aufhören, und das trifft zu bei kryptonym nicht gedruckten, sondern nur aufgeführten Werken, indem diese durch jede Veröffentlichung mit dem wahren Namen die Kryptonymität verlieren. Dies muss zunächst vom Patent behauptet werden, obwol es darin nicht gesagt wird, aber es ergibt sich aus der Natur der Sache, denn „anonyme oder pseudonyme Werke" können die auf keinen Fall mehr genannt werden, die einmal schon alethonym gedruckt oder öffentlich aufgeführt wurden, mag auch die erste Aufführung in der Oeffentlichkeit kryptonym gewesen sein, diese Kryptonymität war etwas Vorübergehendes und wird durch jede spätere Veröffentlichung des Werkes mit dem wahren Namen getilgt; dem steht auch § 23b nicht im Wege, ja er spricht vielmehr dafür, denn dieser erklärt bloss das Bekanntwerden des wahren Namens „nach" geschehener öffentlicher Aufführung für wirkungslos, aber nicht das Bekanntwerden durch und bei der Aufführung und durch den Druck. — Genau dasselbe gilt für das Reichsgesetz, wo sogar § 52 für „anonyme und pseudonyme Werke, welche zur Zeit ihrer ersten rechtmässigen öffentlichen Aufführung noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind" ausdrücklich gesagt wird: „wenn der Urheber das Werk innerhalb derselben Frist (von dreissig Jahren) unter seinem wahren Namen veröffentlicht (also ohne Unterscheidung des „Wie") so gelangt die Bestimmung des § 8 (dreissig Jahre vom Tod des Urhebers angefangen) zur Anwendung". Dies gilt allerdings nur für den Aufführungsschutz, für den Schutz gegen Druck ergibt sich aber das Aufhören der Kryptonymität durch den Druck mit wahrem Namen bei vorher kryptonym aufgeführten Werken daraus, dass für diesen nach § 11 es genügt, dass der wahre Name des Urhebers auf dem Titelblatte u. s. w. angegeben ist, also die Beschaffenheit des Druckes für die Frage nach der Benanntheit das Entscheidende ist, sobald das Werk einmal gedruckt wurde, nicht die Beschaffenheit der Aufführung, offenbar, weil, wie schon gesagt, der Druck etwas Bleibendes ist. Damit stimmt auch § 55 des ungarischen Gesetzes überein.

Hingegen werden kryptonym gedruckte Werke durch neuerliche

ganz anders lauten. Uebrigens ist dies von dem vorhin erwähnten Fall, dass Jemand unter angenommenem Namen in anderer Eigenschaft, denn als Urheber bekannt ist, zu unterscheiden.

Veröffentlichung mit wahrem Namen, sei es auch im Drucke, des Schutzes alethonymer Werke nach unsern Gesetzen nicht teilhaftig, und zwar mit Recht. Denn diese neue Veröffentlichung ist etwas weit Schwächeres als das Notorischwerden des Urhebers, weil dies, wie dargelegt, nur bei Berühmtheit des Werkes eintritt, und somit dem, der das Werk neu veröffentlichen will, bekannt werden muss. Die neue Veröffentlichung mit wahrem Namen aber kann stattfinden, auch ohne dass das Werk berühmt geworden ist, folglich kann sie trotz aller Erkundigung dem verborgen bleiben, der es neu drucken oder aufführen will. Nur diese neue Ausgabe als solche somit mit den etwa darin enthaltenen Veränderungen ist ein Alethonym für den, der sie kennt, aber es wird dadurch nicht die alte kryptonyme Ausgabe für den, der eben nur Letztere kennt.

Somit gibt es für das Patent überhaupt kein Mittel, um einem kryptonym gedruckten Werk allseitig den Schutz des Alethonyms zu verschaffen, denn die alethonyme Aufführung gewährt den alethonymen Schutz nur gegen Aufführung.

Hingegen das Reichsgesetz benützt (sowie zum Vorbehalt des ausschliesslichen Uebersetzungsrechts bei litterarischen Werken und der Fortdauer eines früher begründeten particularrechtlichen Privilegiums, §§ 6 und 60) auch zu diesem Zweck nach dem Vorgange des Frankfurter Entwurfes, Mandry S. 339 Abs. 2, jenen formalen Ueberrest der alten Privilegien, den wir schon wiederholt kennen gelernt haben, die Eintragsrolle, § 11 Abs. 3:

„Wird innerhalb dreissig Jahre von der ersten Herausgabe an, der wahre Name des Urhebers von ihm selbst, oder seinen hiezu legitimirten Rechtsnachfolgern zur Eintragung in die Eintragsrolle angemeldet, so wird dadurch dem Werk die im § 8 bestimmte längere Dauer des Schutzes erworben."

Somit kann der kryptonyme Urheber (anders, als der alethonyme im sächsischen Gesetz von 1844 und im bayerischen von 1865 der aletho- und pseudonyme) sich ohne Bescheinigung eintragen lassen. Die Folge davon ist, dass die Eintragung nicht, wie nach diesen Rechten eine Vermutung für die Urheberschaft bildet, sondern bei klageweiser Geltendmachung die Urheberschaft bewiesen werden muss. Andererseits kann aber die Eintragung auch angefochten werden; dass dann der Eingetragene seine Urheberschaft nicht beweisen muss, sondern der Anfechtende die von ihm behauptete, ergibt sich aus allgemeinen processualischen Grundsätzen. Nur dann muss sogar der Eingetragene seine Urheberschaft beweisen, wenn dem Kläger die

Vermutung davon zur Seite steht, also z. B. wenn das Werk unter dem Namen des Klägers aufgeführt oder neu gedruckt worden ist. Dasselbe trifft zu, wenn der wahre Urheber nicht in eigener Person, sondern um verborgen zu bleiben, durch seinen gesetzlichen Stellvertreter, den Verleger des kryptonymen Werkes die Eintragung anfechten lässt. Denn „der auf dem Werke angegebene Verleger gilt ohne weitern Nachweis als der Nachfolger des anonymen oder pseudonymen Urhebers“ (§ 28 Abs. 3) er braucht also weder die Rechtmässigkeit des Erwerbes, noch seine Herkunft vom wahren Urheber zu beweisen, daher ist weiters damit schon eine Vermutung gegen jenen gegeben, dessen Urheberschaft er anficht. Letzterer muss somit den Beweis des Gegenteils führen, wie aus der Natur der Sache auch schon für § 14 b des Patentes auf S. 101 dargetan wurde.

Die Eintragung muss vom Urheber selbst ausgehen, der Verleger hat dem Urheber gegenüber kein Recht dazu (s. Endemann S. 36), aber er braucht die Ermächtigung dazu nicht zu beweisen, andererseits kann der Urheber ihr widersprechen und sie wieder streichen lassen, wodurch sie auch ihre Wirkung verliert.[1])

Die Beendigung der Kryptonymität durch Eintragung des wahren Namens in die Eintragsrolle ist vom ungarischen Gesetz dem deutschen Reichsgesetz nachgeahmt worden, Art. 13, 55, während die Gesetze anderer Nationen, wie gesagt, auf andere Art die Kryptonymität aufhören lassen.

IV) Dem Begriff des Urheberrechtes widerspricht es, dass Jemand durch fremde Urhebertätigkeit, und doch mit der Wirkung, als ob er selbst als Urheber tätig gewesen wäre, somit ein originäres Urheberrecht erwirbt. Nun erscheinen aber im Patent, das doch grundsätzlich den Urheber zum Herrn und Eigentümer seines Werkes erklärt, sowie in fast allen älteren und teilweise auch in neueren Gesetzen, originäre Urheberrechte zuerkannt an Personen, die ganz oder zum Teil Nichturheber sind u. zw. zuerst im Patent § 1 Abs. 2 ff.:

„Dem Urheber wird, soferne nicht besondere Verträge entgegenstehen, in Beziehung auf den durch dieses Gesetz gewährten Schutz gleichgehalten:

---

[1]) Auch ein Beleg für den Zusammenhang des Urheberrechtes mit der Person des Urhebers und den Uebergang nur einzelner Verfügungsmöglichkeiten auf Andere, daher auch ein Beweis dafür, wie unrichtig es theoretisch und legislativ ist, diese Verfügungsmöglichkeiten zu besondern einzelnen Rechten zu machen, anstatt das Urheberrecht als Herrschaft des Urhebers im Ganzen aufzufassen, von welcher die einzelnen Befugnisse nur Ausflüsse und Erscheinungsformen sind.

a) der Besteller eines Werkes, welcher dessen Bearbeitung und Ausführung nach einem gegebenen Plane und auf seine Kosten an einen andern übertragen hat,

b) der Herausgeber oder Unternehmer eines Werkes, welches durch die Lieferung selbständiger Beiträge mehrerer Mitarbeiter gebildet wird,

c) der Herausgeber eines anonymen oder pseudonymen Werkes (§ 14 a, b)."

Also ist hier, wie noch zum Ueberfluss in der Einleitung ausdrücklich gesagt wird, nur eine Dispositivnorm statuirt, die Parteien können Anderes festsetzen, woraus sich schon ergibt, dass auch dieses Urheberrecht nur vom Urheber her erworben werden kann, auch im Fall c, in welchem nämlich dies nicht schon aus dem Wortlaut des betreffenden Absatzes hervorgeht. Dennoch wird das abgeleitete Urheberrecht in diesen Fällen vom Patent und in manchen auch von andern Gesetzen wie ein durch eigene Tätigkeit Erworbenes behandelt, es ist ein abgeleitetes Urheberrecht, das einem ursprünglichen rechtlich gleichgestellt wird. Die Ableitung zeigt sich in der schon erwähnten Notwendigkeit des rechtmässigen Erwerbes von einem andern Urheber oder Miturheber her, in allen übrigen Beziehungen wird das Urheberrecht kraft der positiven Erklärung des Gesetzes wie ein ursprüngliches behandelt. Folglich muss die subjective Urheberrechtsfähigkeit, und die Dauer regelmässig nach der Person dieses Erwerbers, der ganz oder teilweise Nichturheber ist, beurteilt werden; zweitens kann dieser ohne besondere Uebertragung regelmässig jene Vorbehalte machen, die sonst nur der originäre Urheber machen kann, wie Uebersetzung, Arrangement, Aufführung, auch ist die Geltendmachung aller Rechte an dem Werk nicht Pflicht, sondern nur Recht dieses „Urhebers", auch kann dieser Urheber, und nur er sich der Execution auf das Werk widersetzen. Offenbar haben wir es hier mit einer Nachwirkung jener älteren unklaren Anschauung zu tun, der die Urheberschaft noch als Willensact, oder als etwas darauf Beruhendes erschien, und die Geisteskraft des Urhebers als eine solche, die gegen Entlohnung gänzlich in fremden Dienst treten konnte, wie dies freilich in noch höherem Masse bei Haydn gegenüber dem Fürsten Esterhazy der Fall war.

Am meisten gilt dies von der in a enthaltenen Bestimmung, die nämlich spätere deutsche Gesetze nicht mehr enthalten, was schon an sich für ihre Altertümlichkeit spricht. Dieser altertümliche Ursprung ist aber allbekannt, indem sich im Wesentlichen dasselbe im preussi-

schen Landrecht I, 11. § 1021 f. findet, von wo es in das badische Landrecht § 577 d. a.,[1]) dann in das oesterreichische bürgerliche Gesetzbuch § 1170, in die Meiningen'sche Verordnung von 1829[2]) und endlich in einer ausdrücklich bis zu einem Originalurheberrecht gesteigerten Form in das Patent übergegangen ist.[3]) Dass aber der Inhalt aller dieser gesetzlichen Bestimmungen mit Einschluss des Patentes wirklich ein Ausdruck jener alten Anschauungen über den Willen als Grundlage von Urheberrechten ist, wird durch den Commentar Zeillers zu § 1170 bestätigt:

„In dem gegebenen Falle wird im Grunde der Schriftsteller von dem Verleger gedungen, ein Geisteswerk der Bestellung gemäss für einen ausdrücklich oder stillschweigend (§ 1152) verheissenen Lohn zu liefern. Dadurch wird der Besteller Eigentümer des gelieferten Werkes, worüber er frei zu verfügen berechtigt ist. Er kann das Manuscript zum Druck befördern, oder ungedruckt lassen; er bestimmt die Auflage, und kann nach Belieben eine neue Auflage, oder auch eine neue Ausgabe mittelst eines andern Schriftstellers veranstalten.

[1]) Preuss. Ldr. cit. § 1021: „Vorstehende Einschränkungen (des Verlagsrechtes auf die erste Ausgabe u. s. w.) zum Besten des Schriftstellers fallen weg, wenn der Buchhändler die Ausarbeitung eines Werks nach einer von ihm gefassten Idee dem Schriftsteller zuerst übertragen, und dieser die Ausführung ohne besonderen schriftlichen Vorbehalt übernommen; oder wenn der Buchhändler mehrere Verfasser zur Ausführung einer solchen Idee als Mitarbeiter angestellt hat. § 1022: „In diesem Falle gebührt das volle Verlagsrecht vom Anfange an dem Buchhändler, und der oder die Verfasser können sich auf fernere Auflagen oder Ausgaben weiter kein Recht anmassen, als was ihnen in dem schriftlichen Vertrage ausdrücklich vorbehalten ist.“ Bad. Ldr. cit.: „Jede niedergeschriebene Abhandlung ist ursprüngliches Eigentum dessen, der sie verfasst hat, wenn er nicht allein aus fremdem Auftrag und für fremden Vorteil sie entwarf, in welchem Falle sie Eigentum des Bestellers wäre“. Also hier wird nicht einmal eine „Idee“ oder ein Plan des Verlegers vorausgesetzt.

[2]) Das bürgerliche Gesetzbuch normirt: „Wenn ein Schriftsteller nach einem ihm von dem Verleger vorgelegten Plan die Bearbeitung eines Werkes übernimmt, so hat er nur auf die bedungene Belohnung Anspruch. Dem Verleger steht in der Folge das ganze freie Verlagsrecht zu.“ — Die Meiningen'sche Verordnung lautet Art. 8: „Das Recht des Verfassers kommt denjenigen Verlegern zu, welche den Plan eines Werkes, eines Repertoriums, einer Encyclopädie u. dgl. durch einen oder mehrere Schriftsteller haben ausarbeiten lassen“.

[3]) Aber wol nur in der Form des Ausdruckes fand eine Steigerung statt. Sachlich ist das originäre Urheberrecht, wie im preussischen Landrecht („das volle Verlagsrecht vom Anfange an“) so auch im bürgerlichen Gesetzbuch („das ganze freie Verlagsrecht“). Dies gegen Wächter Verlagsr. S. 188, was auch daraus hervorgeht, dass die Materialien nichts Besonderes dazu bemerken, also offenbar die Bestimmungen 1a für keine Neuerung halten.

Ueberhaupt ist dieses Verhältnis nach den obigen allgemeinen Rechtsverhältnissen zwischen einem Besteller und Bestellten (§§ 1151—1157) zu beurteilen;"
wogegen sofort zu bemerken ist, dass der noch so entschiedene Wille, ein litterarisches oder künstlerisches Werk ins Leben zu rufen, dies nicht zu bewirken vermag, sondern nur die Geistestätigkeit, dass somit nicht die Anregung des Verlegers, sondern nur die Leistung des Verfassers das Werk zu Stande bringt, weshalb gerechterweise auch in diesem Fall dem Verfasser und nur dem Verfasser ein ursprüngliches Urheberrecht gebührt, dem Verleger höchstens ein abgeleitetes Recht (und auch das nicht mit gänzlichem Verlust jedes Rechtes des Urhebers), selbst in dem Falle, dass der Verleger den Plan dazu entworfen, d. i. nicht bloss den Gegenstand, sondern auch die Grundgedanken und die Grundlinien des Gedankenganges angegeben hat. Denn dann verdient er nur dafür ein ursprüngliches Urheberrecht, somit für das Ganze nur ein ursprüngliches Miturheberrecht, zu dem er freilich durch den Verlag das andere Miturheberrecht, nämlich das des Verfassers, als abgeleitetes hinzu erwirbt. Die von Schürmann I Cap. 12 citirte Kritik Heydemanns an § 1021 des preussischen Landrechts ist daher ebenso zutreffend wie die neuesten Versuche von Schürmann, nicht nur diesen Paragraphen, sondern überhaupt das „Urheberrecht verlegerischen Ursprungs" zu rechtfertigen, missglückt sind.[1])

Nun ist aber dieses Urheberrecht des planentwerfenden Verlegers und Bestellers nur in der Litteratur, nicht in der Tonkunst und bildenden Kunst möglich, obwol es Vesque S. 47 ohneweiters als zulässig betrachtet, ebenso Wächter, Verlagsr. I S. 186 Anm. 12.[2])

---

[1]) Treffend ist die Kritik, die er von Dambach (Deutsche Litteraturzeitg. vom 14. Juni 1890, XI, 24 erfährt: „Das vorliegende Buch gibt wiederum einen Beweis dafür, wie bedenklich es ist, über Gegenstände zu schreiben, die man wissenschaftlich nicht im vollsten Umfang beherrscht".

[2]) „Wie bei niedern Arbeiten um Lohn (locatio cond. operar.), so kann es auch bei geistigen Arbeiten vorkommen, dass ein Verleger, Besteller, Unternehmer die Anordnung und leitende Idee gab, „nur die Ausführung einzelner Arbeiten dem betreffenden Schriftsteller auftrug. Ist dessen Arbeit nur die eines Gehülfen, und bleibt ihm die Autorschaft des Ganzen als solchen fremd, so steht das ursprüngliche Verlagsrecht hierin dem genannten Verleger oder Unternehmer zu. Ebenso kann es bei musikalischen Compositionen, oder bei Ausführungen bildender Kunst sein". Vor allem ist dagegen zu bemerken, dass auch in der Litteratur der, welcher einen gegebenen Plan ausführt, nicht blosser Gehülfe desjenigen ist, von dem der Plan herrührt. Noch weniger ist dies in der Musik und bildenden Kunst der Fall, mag nun der „Plan" in blossen Worten, oder in künstlerischer Skizzirung, also in Tönen, beziehungsweise Linien, Farben und Formen gegeben sein, wie oben im Text

Das ist aber unrichtig, und zwar wegen der Urhebertätigkeit, die das Patent § 1 a vom Besteller fordert. Dieser soll, was insbesondere gegen Vesque a. a. O.[1]) geltend zu machen ist, darnach nicht bloss moralischer Urheber, sondern geistiger Mitarbeiter sein, der Plan ist als der Inbegriff der Hauptgedanken und als Umriss des Gedankenganges gedacht, somit als Bestandteil des Werkes selbst. Einen derartigen Plan kann es aber für ein Tonwerk gar nicht geben. Denn besteht der „Plan“ in wörtlichen Angaben über die geforderte Beschaffenheit des Tonstückes und seines Ganges,[2]) so bildet er keinen Bestandteil des Werkes, weil ein solcher doch in künstlerischer Gestaltung eben desselben Materials bestehen muss, aus welchem das Werk überhaupt besteht, also in Gestaltung von Tönen; der Urheber jener wörtlichen Angaben hat also nicht Anteil an dem Werk im Sinne des § 1 a des Patents. — Aber auch, wenn das vom Besteller Gegebene aus Tönen besteht, kann doch von keinem Plan im Sinn des Patentes gesprochen werden. Themen oder Motive sind für einen Plan zu wenig, sie sind blosse Ausgangspunkte, keine Entwicklung; auch die Grundzüge der Letzteren muss aber ein Plan vorzeichnen, ferner verhält sich die Verarbeitung zum Thema keineswegs, wie das Besondere zum Allgemeinen, sondern wie das Besondere zu einem andern (höchstens im Allgemeinen mit ihm übereinstimmenden) Besondern, während gerade darin das Charakteristische der Ausführung nach einem gegebenen Plan liegt, dass die Ausführung eine Speciali-

---

das Nähere dargelegt wird. Ferner ist aber auch das eine ganz unbegründete Ansicht, dass der Gehülfe keinen Anspruch auf Urheberrecht habe, sondern man muss meines Erachtens unterscheiden zwischen einem Gehülfen, der Urhebertätigkeit entwickelt (z. B. die Vorrede, Anmerkungen, auch alphabetische Verzeichnisse geschrieben, wie das Karajan-Pogatscher'sche zu Grimms R.A. Salzburger Realschule 1877, die Bekleidung, den Hintergrund u. dgl. bei einem Porträt gemalt, die Begleitung in gewissen Mittelstimmen componirt hat) und einem Gehülfen ohne Urhebertätigkeit (wie dem Copisten, dem grammatischen oder orthographischen Corrector, beide in Litteratur und Musik, dem Farbenreiber, Leinwanderzeuger u. dgl. in der bildenden Kunst). Ersterem steht bezüglich des von ihm geleisteten ein Urheberrecht, also bezüglich des Ganzen ein Miturheberrecht zu, letzterem natürlich gar kein Urheberrecht.

[1]) Er sagt u. a.: „Wendet man diese Bestimmung (§ 1 a) speciell auf musikalische Werke an, so dürfte die „Ausführung nach einem gegebenen Plane“ wegfallen, insofern es sich um den Inhalt, um den innern Bau eines Tonstückes, welcher nicht wol dem Componisten vorgezeichnet werden kann, sondern der Erfindung desselben anheimgestellt bleiben muss. Die Bestellung wird sich daher nur auf die Gattung des Tonstückes, und dessen äussere Form beziehen.

[2]) Z. B. „Fugirt, canonisch, elegisch, pastoral“ u. s. w.

sirung des Planes bildet. Ueberdies erklärt ja das Patent in § 6 Compositionen über fremde Themen als selbständige Geistesproducte, mithin ihren Urheber für alle Fälle als Alleinurheber, und selbst bei der Vollendung von Skizzen und Bruchstücken liegt im Verhältnis dieser zur Ausführung nicht dasselbe vor, wie im Verhältnis des Planes zur Ausführung, nicht das Verhältnis des Allgemeinen zum Besondern. Nun scheint Letzteres zuzutreffen, wenn (wie bei Schulaufgaben) das Gegebene ein abstracter Umriss ist, innerhalb dessen sich die Melodieschritte bewegen sollen, ein sog. „cantus firmus", oder ein bezifferter Generalbass, aber auch hier verhält sich das Gegebene zur Ausführung nicht wie der Plan eines litterarischen Werkes zum Werk selbst. Denn zunächst bei der Ausführung des gegebenen cantus firmus wird das Werk selbst, nämlich seine künstlerische Form und seine Wirkung nur durch die Ausführung, nicht durch den abstracten Umriss bestimmt, während für das litterarische Werk dieser als der Hauptgedanke sehr wesentlich ist, für das musikalische hingegen gar nicht in Betracht kommt. So besteht der dem Anfange des zweiten Satzes in Beethovens C-moll-Symphonie zu Grunde liegende Cantus firmus aus den aufeinanderfolgenden, fast durchaus leitereigenen Dreiklängen Asd., Desd., Bm., Cd., Fd., Bm., Esd., Asd.; in den daraus sich ergebenden Schritten liegt noch keine Spur von der überwältigenden Macht des bei Beethoven darauf gegründeten Themas. Dasselbe gilt von der Ausführung des Generalbasses, auch an dieser Ausführung hat der Urheber des Generalbasses nur einen theoretischen und abstracten, nicht einen künstlerischen und realen Anteil, so sehr er scheinbar den Plan der Ausführung entwirft, es kann bei dem schönsten Generalbass die Ausführung durch einen Andern vortrefflich oder elend ausfallen, man vergleiche z. B. die Bassarie „Quia fecit mihi magna" aus Bach's „Magnificat" in der Ausführung von Robert Franz mit derselben Arie in der Ausführung von Ulrich (Edition Peters). Am Ganzen besteht allerdings Miturheberrecht, aber nur, weil der Generalbass concret, nicht bloss als Plan dabei ist; auf welche Art immer also in der Musik Angaben des Bestellers über das „Wie" gemacht werden,[1]) § 1 des Patents ist unanwendbar

[1]) Ein Beispiel dieser Art bildet Beethovens symphonisches Tongemälde „Wellingtons Sieg bei Vitoria". — Von diesem Werke berichtet nämlich insbesondere Thayer III S. 253: „Mälzel arbeitete den Plan aus, und legte ihn dem Componisten vor, welcher wirklich in diesem allerdings einzig dastehenden Falle einwilligte, die Ideeen eines Andern auszuführen, ... Von dem hier Angeführten steht nichts mit Moscheles' bestimmtem und unanfechtbarem Zeugnisse über den Ursprung dieses

auf Tonkunst schon de lege lata, geradeso wie sein Inhalt nach dem weiter oben Dargelegten de lege ferenda überhaupt unanwendbar erscheint, und auch in keiner heutigen europäisch-abendländischen Gesetzgebung mehr gilt.[1])

Hingegen haben auch andere Gesetze, und insbesondere das Reichsgesetz § 2[2]) ein ursprüngliches Urheberrecht an einem aus Beiträgen Mehrerer gebildeten Werk anerkannt, wobei die Bedingung der Bildung eines einheitlichen Ganzen im Reichsgesetz eigentlich, und so auch im Patent in der Bezeichnung des Gegenstandes als eines Werkes offenbar im litterarisch-artistischen, nicht bloss buchhändlerischen oder geschäftsmännischen Sinn enthalten ist. Eine Sammlung, die nicht ein einheitliches Ganzes bildet, also z. B. eine Zeitschrift, ist kein Werk, d. i. kein zusammenhängendes Gedankengebilde, (die Opposition Harums S. 117 Anm. 2 gegen diese Unterscheidung steht mit seiner eigenen Definition eines Werkes, S. 74 § 6 „Ein litterarisches Werk muss etwas in sich Abgeschlossenes, ein Ganzes sein" und S. 178 § 47 zu Ende mit seiner Unterscheidung von § 1 b u. § 16 Abs. 2 in Widerspruch). — Ein derartiges Ganzes aus Beiträgen Mehrerer kann auch in der Tonkunst vorkommen, künstlerische Unternehmer entwickeln dabei nicht nur als Urheber des Planes, sondern auch durch

Werks im Widerspruche. „Ich war Zeuge von dem Ursprunge und dem Fortschreiten dieses Werkes (schreibt er in einer Anmerkung zu seiner englischen Ausgabe von Schindlers Biographie) und erinnere mich, dass Mälzel nicht allein mit Entschiedenheit Beethoven überredete, dasselbe zu schreiben, sondern ihm sogar den ganzen Plan desselben vorlegte; er selbst schrieb alle Trommelmärsche und Trompetensignale der französischen und englischen Armeen (d. h. wol er schrieb sie auf, Sch.), gab dem Componisten mancherlei Winke, wie er die englische Armee beim Erklingen des „Rule Britannia" ankündigen, wie er das „Malbrook" mit ungeheurer Kraft einführen, die Schrecken der Schlacht schildern, und das „God save the King" mit Effecten versehen sollte, welche die Hurrah's einer grossen Menge darstellen. Sogar der unglückliche Einfall, die Melodie des „God save the King" zum Thema einer Fuge in schneller Bewegung zu machen, stammt von Mälzel. Alles dies sah ich in Skizzen und Partitur, die von Beethoven in Mälzel's Werkstatt gebracht wurden, damals dem einzigen angemessenen Raume, mit welchem er (Mälzel oder Beethoven?) versehen war, um Jemanden zu empfangen."

Wenn also Thayer III, Anh. VII, S. 471 von „Mälzel's Anteil an der Composition des Werkes" spricht, so ist das nach Obigem doch ganz unzutreffend.

[1]) Trotzdem könnte doch die Frist von 30 Jahren nach dem Tode des Herausgebers bestehen, ebensogut wie mit der gleichen Frist, nach dem Tode des Längstlebenden die teilweis derivative Natur des Miturheberrechtes vereinbar ist.

[2]) „Dem Urheber wird in Beziehung auf den durch das gegenwärtige Gesetz gewährten Schutz der Herausgeber eines aus Beiträgen mehrerer bestehenden Werkes gleichgeachtet, wenn dieses ein einheitliches Ganzes bildet."

Auswahl und Zusammenstellung der Beiträge eine Tätigkeit, durch welche ein concretes Werk zu Stande kommt, wiewohl auch hier ihre Urhebertätigkeit im Vergleich zu derjenigen, wodurch die Beiträge entstehen, eine sehr geringe ist, die daher de lege ferenda in Musik und bildender Kunst nur bedingt als hinreichend für ein ursprüngliches Urheberrecht gelten sollte, de lege lata aber unbedingt in allen geltenden Urheberrechten anerkannt wird. Uebrigens wird jenes Urheberrecht natürlich nicht erst durch die Herausgebung, sondern bereits durch die planmässige Sammlung und Auswahl erworben, was im Patent § 1 b dadurch angedeutet wird, dass es dem Urheber den Herausgeber oder Unternehmer eines derartigen Werkes gleichstellt, und dasselbe ist für das Reichsgesetz (vgl. Dambach S. 29) zu behaupten, wie für alle andern Rechte. Dann erstreckt es sich nach dem Patent und nach einigen modernen Gesetzen weiter, als nach dem Reichsgesetz und andern neueren Gesetzen, insofern, als es nach dem Patent und den darin ähnlichen Rechten auch den einzelnen Beitrag in seiner Originalgestalt, nur nicht in veränderter Gestalt, umfasst, nach dem Reichsgesetz aber sich auf den einzelnen Beitrag als solchen ganz und gar nicht erstreckt. Für das Patent geht das Behauptete hervor aus § 15 Abs. 3: „Veranstaltet der Verfasser eines zu einem solchen Werk gelieferten Beitrages eine für sich bestehende, vermehrte oder verbesserte Ausgabe dieser seiner Arbeit, so gilt dafür die im § 13 bestimmte Schutzfrist".[1]) Harum freilich ist der Ansicht, dass sich das Urheberrecht des Herausgebers auch nicht auf den unveränderten Beitrag erstrecke, S. 119; aber die Ausdrücke „vermehrte oder verbesserte Ausgabe" mögen zwar im Buchhandel bedeutungslos sein, wie er hervorhebt, im Gesetzestext sind sie es gewiss nicht. Dies geht schon aus der Wichtigkeit hervor, welche man früher dem Unterschied von „Ausgabe" und „Auflage" beilegte (s. Schürmann II 147, a. b. G. § 1168 und hier Abschn. X). Mit dem Rg. stimmen von heutigen Gesetzen überein das ungarische § 2[2]) Abs. 2 und 3, das italienische Art. 7, das portugiesische Gesetz Art. 581 und 576, das holländische Art. 2 a u. Abs. 4, das russische Art. 10, während das schweizerische in Art. 1 Abs. 3 demselben Gedanken, wie das deutsche Urheberrecht Ausdruck gibt, aber in sehr ungeschickter Weise, nämlich so, dass

---

[1]) § 2 Abs. 2: „Das Urheberrecht an den einzelnen Beiträgen steht den Urhebern derselben zu".

[2]) Wo der Schutz derartiger Werke auch vor dem Erscheinen ausdrücklich ausgesprochen ist, Abs. 3 das., auch für den Fall, dass der einzelne Beitrag des Schutzes nicht teilhaftig ist.

man an ein derivatives Urheberrecht glauben möchte, während es als originäres behandelt werden soll (vgl. Orelli S. 35—37). Das dänische Gesetz, Art. 7, gewährt nicht nur für einheitliche Werke, sondern auch für periodische Schriften und Sammelwerke originäres Urheberrecht und daneben dem Urheber der einzelnen Beiträge auch, jedoch mit der Beschränkung, den Druck erst eine gewisse Zeit nach dem Erscheinen des periodischen oder Sammelwerkes vorzunehmen, ebenso wie das norwegische in Art. 4, das schwedische in Art. 5, das spanische ohne diese Beschränkung des Einzelurhebers, Art. 29. In England entsteht nach dem Statut Vict. cit. cap. 18 das originäre Urheberrecht und das Einzelurheberrecht erst nach 28 Jahren. Das Wichtigste an der Differenz des genannten Gesetzes vom deutschen und oesterreichischen Rechte ist die Nichtunterscheidung von einheitlichen und nichteinheitlichen Sammelwerken, insbesondere die Vermengung von periodischen Schriften mit einheitlichen Sammelwerken.

Ebenso, wie der vorige Fall, lässt sich für die Tonkunst denken der im Patent § 1c erwähnte Fall der Herausgebung eines anonymen oder pseudonymen Werkes durch einen als solchen genannten Herausgeber, obwohl dies für Tonwerke sehr selten vorkommen dürfte. Indessen ist dies ein sehr entschiedener Erwerb eines Urheberrechtes durch fremde Urhebertätigkeit, denn es ist in diesem Fall nicht einmal jene vage geistige Urheberschaft vorhanden, welche bei dem Besteller eines Werkes nach seinem Plan gefordert wird und bei dem Herausgeber von Beiträgen; es ist der reine Willensact des Herausgebens, der zum Rechtsgrunde des Urheberrechtes hinreicht, und zwar derart, dass das Urheberrecht des Urhebers, wenn es noch bestanden hat, völlig aufhört, indem der Herausgeber nach dem vom Gesetz selbst angeführten § 14 „in das volle Recht des Urhebers tritt".

Unmöglich ist dies bei Werken, von welchen weder der Urheber, noch ein Rechtsnachfolger mehr vorhanden ist, denn nach den §§ 3, 8 u. 19 ist auch bei nichtveröffentlichten Werken die Veröffentlichung nur gegen den Willen einer berechtigten Person verboten, ist also mangels einer solchen frei. Andererseits liegt aber das Recht zu einer derartigen Ausgabe nicht schon in der Ermächtigung zum Herausgeben überhaupt, sondern muss vom Urheber besonders erteilt sein, oder von seinem Rechtsnachfolger. Aber ein solcher, insbesondere ein Erbe oder Legatar, kann sich nicht selbst zu einer derartigen

[1]) Was in Deutschland nicht für einheitliche Sammelwerke, wol aber für periodische Werke gilt, Rg. § 10.

Herausgebung ermächtigen, denn er wäre dann Berechtigender und Berechtigter in einer Person, was nicht angeht, ebensowenig, wie dass er derart betrügerischer Weise die längere Schutzfrist für das Werk sich erwerben würde. Wol aber kann jeder von dem Erben oder Legatar sich zu einer derartigen Ausgabe ermächtigen lassen, und dadurch das volle Recht des Urhebers (s. oben) bis zu 30 Jahren nach seinem, des Urhebers, Tode erlangen. Zu den sonstigen Wirkungen des originären Urheberrechtes kommt hier noch insbesondere hinzu, dass die Notorietät des wahren Urhebers stets unerheblich ist. Also liegt in Patent § 1c weit mehr als die blosse Präsumtion der Urheberschaft, wie Wächter Verlagsr. S. 198 f. glaubt. Deutlich geht dies aus der Zusammenstellung mit den Urheberrechten des Bestellers, sowie des Herausgebers oder Unternehmers eines Sammelwerkes hervor, und vollends aus den Motiven zu § 1 (Entwurf von 1843): „Die weiteren Bestimmungen a—c des 1. Paragraphen dienen bloss zur näheren Bezeichnung derjenigen Personen, welche nach den Umständen wie sie der Paragraph enthält, an die Stelle des Autors mit gleichem Rechte treten, wenn nicht etwas Anderes für diese vorbehalten wurde". Richtig ist von Wächters Behauptungen, S. 199, nur, dass der Verfasser oder seine Rechtsnachfolger beweisen können, dass der Herausgeber zu jener Ausgabe nicht berechtigt war, das aber versteht sich von selbst; andererseits ist es unrichtig, dass die „Präsumtion" von der Urheberschaft des Herausgebers selbst dann gilt, wenn von irgend einem Dritten das Gegenteil nachgewiesen werden könnte; dies gilt allerdings für die oesterreichisch-italienische Convention, Art. 5, aber gerade die Abweichung davon im Wortlaut von § 1c zeigt, dass man für Oesterreich selbst etwas Anderes wollte.

Nachdem also ein derartiges Recht des Herausgebers nur an Werken erworben werden kann, bezüglich welcher es ein Recht des Urhebers oder seines Nachfolgers noch gibt, so ist klar, dass es nach dem Patent (ebensowenig wie nach dem Reichsgesetz) [1]) ein Urheberrecht des Herausgebers alter Volkslieder, Manuscripte und dergleichen mehr gibt, was z. B. im russischen Recht [2]) der Fall ist, ausser er hätte eine Sammlung oder mit kritischem Apparate versehene Aus-

[1]) Ein diesbezüglicher Antrag Ewalds wurde verworfen.

[2]) Ebendaselbst Art. 4, wenn auch mit Beschränkungen für Manuscripte, nämlich dass eine Ausgabe nach andern, vollständigern oder bessern Vorlagen gestattet ist. Ebenso im spanischen nach Art. 4 für den ersten Herausgeber von Werken unbekannter Urheber, oder freigewordenen Werken bekannter Urheber.

gabe veranstaltet, wo ihm dann für diese als solche ein Urheberrecht gebührt.

Natürlicherweise kann ferner ein solches Urheberrecht des Herausgebers nur unbeschadet eines frühern Rechtserwerbes erworben werden. Wenn z. B. der Urheber vorher bereits andern das Recht zur Aufführung eingeräumt hat, so bleibt dies unberührt, und wenn etwa gar eine kryptonyme Aufführung vor bereits 10 Jahren stattgefunden hätte, so kann der Herausgeber kein ausschliessliches Aufführungsrecht mehr sich vorbehalten, weil dies durch Ablauf der gesetzlichen Frist seit der Aufführung nach § 23 Pat. erloschen ist. Eine bereits vorher veranstaltete kryptonyme Ausgabe darf Jeder 30 Jahre nach dem ersten Erscheinen nachdrucken. Würde gar Jemand etwas alethonym Veröffentlichtes dann kryptonym durch einen andern in Druck herausgeben lassen, z. B. durch den Redacteur eines „Tanzalbums" ein Tanzstück, so würden andere es ebenfalls nach Ablauf der gesetzlichen Frist vom Tode des wahren Urhebers an, veröffentlichen können, es wäre auch hier kein Recht für den Wiederherausgeber erworben.

Hingegen im belgischen Recht Art. 7, spanischen Art. 26, holländischen Art. 3, im portug. Art. 886 hat der Herausgeber nur so lange der Urheber kryptonym bleibt das Urheberrecht. Das Reichsgesetz hat mit Recht, so wie andere Gesetze den Herausgeber eines kryptonymen Werkes, wie wir schon wissen, zum blossen Stellvertreter des Urhebers in der Geltendmachung seiner Rechte gemacht, ohne Eigenberechtigung.

Noch viel weiter als die bisher betrachteten Urheberrechte von Nichturhebern geht es aber, wenn in § 15 des Patents auch „Akademieen, Universitäten und andern unter dem besondern Schutz des Staates stehenden wissenschaftlichen oder artistischen Instituten und Vereinen" ein noch dazu verlängertes Urheberrecht, und damit juristischen Persönlichkeiten überhaupt, ein Urheberrecht zuerkannt wird, nicht bloss jenen, die unter dem besondern Schutz des Staates stehen, und in § 18 insbesondere für „die von der Staatsverwaltung unmittelbar ausgegangenen Acte", und zwar betrachtet das Patent dies Alles conform jener ältern Anschauung, welche die moralische Urheberschaft im Gegensatz zur geistigen für hinreichend zu einem Urheberrecht erachtet, als etwas ganz Selbstverständliches. In Wahrheit ist das aber die allerstärkste Verläugnung der leitenden Grundsätze für das Urheberrecht, denn hier wird nicht nur durch fremde Urhebertätigkeit Urheberrecht erworben, sondern noch dazu von

einem Subject, das einer eigenen Urhebertätigkeit ganz unfähig ist. Es findet hier eine doppelte Fiction statt, nämlich nebst der Fiction der Willensfähigkeit und Persönlichkeit der corporativen Vereinigung noch die Fiction ihrer Fähigkeit zur Urheberschaft, wozu man als dritte noch die erwähnte des Erwerbs durch fremde Urhebertätigkeit rechnen kann, ohne dass die beiden letztern ein Erfordernis der juristischen Anschauungsmöglichkeit wären, wie es die Fiction der juristischen Persönlichkeit doch noch ist. Dennoch hat wenigstens das Urheberrecht juristischer Personen überhaupt, sich in allen Rechten und speciell auch im Reichsgesetz bis heute erhalten. Dabei ist es auch für die Tonkunst von Bedeutung, da von musikalischen Anstalten, z. B. Conservatorien, oft Studienwerke herausgegeben werden; ja für die Herausgabe älterer Tonwerke mit neuerer Bearbeitung und kritischem Apparat bestehen eigene Vereine, wie z. B. die deutsche Bach- und die deutsche Händelgesellschaft, ebenso eine englische Händelgesellschaft.

Um nun zunächst beim oesterreichischen Recht zu bleiben, können auch diese Vereine ein Urheberrecht zunächst an kryptonymen Werken haben, indem offenbar die Bestimmung des § 14b auch auf Vereine als Herausgeber etc. passt, und diese blosse Willenstätigkeit schon nach allgemeinen juristischen Anschauungen auch bei Vereinen möglich ist. Gerade ein Herausgeber, Unternehmer und Besteller eines kryptonymen Werkes entwickelt gar keine geistige Urhebertätigkeit, sondern übt nur einen Willensact. Wenn man also diesem Willensact schon als solchem ein Urheberrecht zuerkennt, so ist es auch de lege lata wirklich recht gleichgültig, ob dieser Willensact der Willensact einer physischen Person oder vermöge der bekannten allgemeinen juristischen Fiction Willensact einer juristischen Person ist, über dieses Urheberrecht ist daher nur auf das früher Gesagte zu verweisen. — Hingegen für Werke, welche von einem Verein unter Nennung des Urhebers herausgegeben werden, ist § 15 massgebend. Daraus geht aber hervor, dass ein derartiges Urheberrecht von Vereinen an benannten Werken nur dann existirt, wenn Sammelwerke von ihnen herausgegeben werden, denn das ist die ganz deutliche Voraussetzung dieses Paragraphen, welche aus seinem letzten Satz erhellt: „Veranstaltet der Verfasser eines zu einem solchen Werke gelieferten Beitrages eine für sich bestehende vermehrte oder verbesserte Ausgabe dieser seiner Arbeit, so gilt dafür die im § 13 bestimmte Schutzfrist“. Daraus ist aber des Weitern ersichtlich, dass dieses „Urheberrecht“ sich nur auf das Sammelwerk als solches, und daher nur auf die erste Ausgabe der

betreffenden Beiträge, und zwar in seiner Eigenschaft als Sammelwerk, erstreckt, jedoch derart, dass der wirkliche Urheber diese nicht unverändert selbst veröffentlichen kann, also ganz dasselbe Recht besteht, wie für eine physische Person als Herausgeber eines Sammelwerkes. Dass aber für beide wirklich das Recht soweit geht, dass der Urheber selbst das Werk ohne Veränderung nicht wieder veröffentlichen kann, lässt sich, ohne dem Wortlaut und der Absicht des § 15 Gewalt anzutun, wie wir gesehen haben, nicht läugnen.[1])

Endlich aber geht daraus hervor, dass es ebenso nur ein Recht auf Vervielfältigung im Druck, mithin kein Recht zur Aufführung ist, sondern dieses dem Urheber allein verbleibt.

Dass nun die Vorstellung von einem ursprünglichen Urheberrecht juristischer Personen auch auf den Staat Anwendung fand, und dass diesem noch sogar besondere Rechte beigelegt werden, darf zumal für die ältere Zeit, sowol wegen ihrer Auffassung des Urheberrechtes, als auch wegen ihrer Vorstellung von der hervorragenden Bedeutung des Staates auch als Subject von einzelnen Rechten, und seiner Fähigkeit dazu nicht Wunder nehmen. So gibt es denn zunächst im Patent ein Recht der schriftlichen Reproduction, wenn auch nicht der Aufführung für den Staat, also wenigstens ein sachlich beschränktes Urheberrecht für die von der Staatsverwaltung unmittelbar ausgegangenen Acte, § 18 dauernd bis zur Aufhebung durch die Staatsverwaltung und ebenso ausdrücklich auf Befehl der Regierung und mit diesem Vorbehalt erschienenen Werke. Harum freilich behauptet § 18 S. 140, dass der Ausdruck „Acte der Staatsverwaltung" nicht Gesetze, Verordnungen, richterliche Erkenntnisse, Erlasse, Verfügungen der Behörden u. dgl. bedeuten könne, weil diese schlechterdings nicht litterarische oder artistische Erzeugnisse genannt werden können, dass daher § 18 auch mit „Acten der Staatsverwaltung" Werke bezeichnen wolle, und zwar solche, die im Gegensatz zu den nur auf Befehl der Regierung Erschienenen unmittelbar von der Staatsverwaltung ausgegangen seien, d. i. ohne Nennung eines individuellen Autors, sondern unter dem Namen derselben (der Staatsverwaltung) im Sinne des § 1 herausgegeben wurden. Diese Anschauung ist aber erstens an sich unrichtig, denn auch Acte der Staatsverwaltung sind Gedankengebilde, mithin litterarische und möglicherweise künstlerische Erzeugnisse, wie

[1]) Die Materialien enthalten darüber nirgends etwas, es scheint also allen den am Zustandekommen des Patents beteiligten Factoren dieser Wortlaut ganz klar und somit auch diese Intention ganz unanfechtbar gewesen zu sein.

z. B. gesetzlich publicirte Tonsignale, wenn auch ihr Zweck kein litterarischer, d. h. theoretischer ist, und der praktische Zweck als Willensact jenen Charakter überwiegt, und de lege ferenda verlangt, dass an ihnen kein Urheberrecht bestehen solle. Ja es können Gesetze und Erlasse zu den bedeutendsten litterarischen Erzeugnissen überhaupt zählen.[1]) Zweitens aber widerspricht die Behauptung Harums der Rechtsanschauung der ganzen ältern Zeit von Erfindung der Buchdruckerkunst angefangen bis in unser Jahrhundert hinein, welche in Deutschland schon im 16. Jahrhundert darin zum Ausdruck kommt, dass gerade Gesetzbücher durch Privilegien gegen Nachdruck geschützt werden, in England darin, dass seit jeher Urheberrechte der Krone nicht nur an Bibeln und gottesdienst lichen Büchern (wol hergeleitet aus ihrer kirchlichen Suprematie), sondern auch an Statuten und Verwaltungsacten anerkannt wurden, ebenso hat die französische Praxis und Theorie immer fast einstimmig ein Urheberrecht des Staates behauptet, und selbst aus einer positiven Anordnung herleiten wollen, aus dem Decret vom 20. Februar 1809 und seiner Normirung des „Staatseigentumes" an Handschriften in Staatsbibliotheken[2]) und insbesondere finden wir diese Anschauung auch in den Materialien zum Patent, und zwar derart, dass die juristische Möglichkeit eines ursprünglichen Urheberrechtes des Staates den Redactoren ganz zweifellos erschien; nur das wurde für fraglich gehalten, ob auch dieses Urheberrecht zeitlich beschränkt werden solle, und wenn ja, ob ihm eine längere Dauer zuzuerkennen sei als den Urheberrechten anderer Rechtssubjecte. Nämlich zu § 21 des Entwurfes von 1843 (= 18 des Patents) heisst es: „Neuere Schriftsteller eifern zwar gegen den Vorbehalt besonderer Begünstigung von Seite der Staatsverwaltung für die auf ihre Veranlassung veröffentlichten Werke. Oeffentliche Rücksichten führen jedoch demselben das Wort, und keine der beratenden Hofstellen hatte Etwas dagegen zu bemerken. Sollte auf eine Beschränkung dieses

[1]) Und gerade hier ist das ideale Interesse an der Richtigkeit des Druckes besonders stark, was auch mit veranlasst haben mag, dass an jenem Vorbehalte in manchen Staaten noch festgehalten wird, (s. weiter unten). Freilich ist, wie schon H. bemerkt, dieses ideale Interesse gerade hier bei Jedem, der die Gesetze kennen lernen und verbreiten will, in eben so hohem Mass vorhanden, weshalb es de lege ferenda für ein Urheberrecht an ihnen nicht hinreicht.

[2]) Pouillet 131 S. 119, es handelt sich hier nämlich um ein wirkliches Urheberrecht, nicht bloss um ein körperliches Eigentum an der Materie der Handschrift.

Vorbehaltes (der sich übrigens weder im preussischen noch im bayerischen Gesetz findet) einzugehen sein, so dürfte sie in der Art rätlich erscheinen, dass sich der Vorbehalt nur von den von der Staatsverwaltung ausgegangenen Acten, sowie von den von ihr selbst veröffentlichten oder verlegten Werken, nicht aber auch auf (sic) die einer andern Kunstanstalt oder einem Privaten zum Verlag oder zur sonstigen Veröffentlichung überlassenen Werke verstehe".

Worauf Kaiser Ferdinand resolvirte:

„§ 21 hat die Fortdauer des Schutzes über die gesetzliche Frist hinaus jedenfalls nur dann zu gelten, wenn aus diesem Werk selbst ersichtlich ist, dass es auf Befehl der Regierung, und mit Vorbehalt dieses fortdauernden Schutzes erschienen sei. Die von der Staatsverwaltung unmittelbar ausgegangenen Acte geniessen jedenfalls des verlängerten Schutzes."

Im Entwurf von 1845 erfolgte dann die Formulirung, wie sie ins Patent übergegangen ist. — Demnach ist wol nicht zu bezweifeln, dass die Worte: „von der Staatsverwaltung ausgegangene Acte" wirklich im Gegensatz zu „Werken", also im Sinn von amtlichen Erlassen zu nehmen sind, für Erstere soll also nicht nur ein Urheberschutz überhaupt gewährt werden, sondern sogar noch ein zeitlich von vornherein nicht beschränkter, während für Letztere diese unbestimmte Verlängerung nur dann stattfindet, wenn die (in Wirklichkeit nur moralische hier aber offenbar der geistigen Urheberschaft gleichgestellte) Urheberschaft der Regierung äusserlich ersichtlich gemacht ist, dann aber ohne Unterschied, ob dies im Regierungs- oder Privatverlag geschehen ist, also nach andern Gesichtspunkten als im Entwurf, bei Werken, aber nach denselben bei Acten. Zu diesen zählen aber nicht nur imperative Erlasse und eigentlich amtliche Schriftstücke selbst, sondern alle Werke, die durch einen solchen Erlass und als Beilage dazu imperativ publicirt werden, so z. B. wie wir schon im Abschnitt IV berührt haben, militärische und Post-Signale, Gesangbücher für Volksschulen, wenn sie als Beilage eines darauf bezüglichen Erlasses erscheinen, sonst zählen solche Werke zur Kategorie der in § 21 genannten, vorausgesetzt, dass die moralische Urheberschaft der Regierung in dieser Art ersichtlich ist, wie es dort heisst. Jedenfalls ist das Eine wie das Andere auch in der Musik möglich, in beiden Fällen gilt es auch dann, wenn das Werk nur einen wirklichen Urheber hat. (Ob die privilegirte Dauer auch

beim Erscheinen in einem andern als dem Staatsverlag gilt, ist später zu erörtern).

Dem gegenüber ist es Tatsache, dass wenigstens in neuerer Zeit oesterreichische Gesetze aller Art von den verschiedensten Unternehmern nachgedruckt wurden, ohne dass der Staat Widerspruch erhoben hätte, und so müssen wir sagen, der Staat hat in Oesterreich für seine Acte ein Urheberrecht, nur macht er jetzt factisch bei Gesetzen keinen Gebrauch davon; hingegen für Werke, die auf Befehl der Regierung und mit privilegirter Dauer erschienen sind, ist wol auch tatsächlich noch das Gesetz in Uebung, obgleich derartige Publicationen ziemlich selten sind. Der „k. k. Schulbücherverlag“ ist nicht hieher zu zählen, denn hier werden Schulbücher veröffentlicht, ohne dass der Befehl der Regierung und die privilegirte Dauer ausdrücklich darauf vermerkt wäre.

Im Reichsgesetz wird nun ein Erwerb von originärem Urheberrecht ausser für physische Personen ausdrücklich nur für „Akademieen, Universitäten, sonstige juristische Personen, öffentliche Unterrichtsanstalten, sowie gelehrte oder andere Gesellschaften“ aber nicht für den Staat ausgesprochen, § 13 daselbst. Offenbar sind darunter zunächst alle jene Rechtssubjecte gemeint, bei welchen die Rechte auch nicht einmal pro parte physischen Personen zustehen, sondern der gedachten Person, dem Zweck, wenigstens nach Aussen hin, zustehen, es sind also des Rechtserwerbes nach § 13 alle wirklichen juristischen Personen fähig, mag ihnen auch die nach dem Landesgesetz zur vollen Rechtsfähigkeit erforderliche „Verleihung der juristischen Persönlichkeit“ fehlen, jene wirkliche Qualification ist auch bei öffentlichen Unterrichtsanstalten erforderlich, denn eine Rechtssubjectivität muss ja doch bei jedem zu erwerbenden Recht vorhanden sein, und es kann ganz gut Unterrichtsanstalten mit Oeffentlichkeitsrecht geben, denen die Natur der juristischen Persönlichkeit ganz fehlt, d. h. wo die zum Anstaltszweck zusammenwirkenden Personen nicht zugleich Repräsentanten und Willensorgane der Anstalt auf dem Privatrechtsgebiete sind, gibt es doch von Privaten eingerichtete und in Betrieb erhaltene solche Anstalten mit Oeffentlichkeitsrecht. Bei Unterrichtsanstalten einer öffentlichen Corporation aber, wie des Reiches, des Staates, des Landes oder der Gemeinde, ist ein solches Urheberrecht wieder möglich, und zwar, da sie eben juristische besondere Repräsentanzen und Organe dieser Corporation sind, derart, dass es diesen Letzteren zusteht. Aber auch abgesehen von dieser Vermittlung ist ein Urheberrecht nach § 13 auch für den Staat und jede öffentliche behördliche

Corporation möglich, einfach darum, weil auch sie unter den Begriff einer juristischen Person selbst im privatrechtlichen Sinne fallen.[1]) Warum sollte z. B. an einem statistischen Sammelwerk, das im Staatsauftrag von Amtspersonen redigirt wird, der Staat nach dem Reichsgesetz nicht ebenso gut Urheberrechte haben, wie jede andere juristische Person?

Während nämlich nach dem Patent für juristische Personen überhaupt, und für den Staat speciell unter Umständen auch an dem Werk eines einzigen wirklichen Urhebers ein ursprüngliches Urheberrecht möglich ist, bei kryptonymen Werken, und Gesetzen wie Werken von gesetzlichem Charakter, ist nach § 13 Rg. dieses Urheberrecht nur für den Fall, „wenn sie als Herausgeber dem Urheber gleichzuachten sind" mit ausdrücklichem Hinweis auf § 2 also nur für ein aus Beiträgen Mehrerer bestehendes Werk normirt,[2]) und niemals für (bereits veröffentlichte) Gesetze, indem der Abdruck von solchen im § 7c mit Rücksicht auf ihre auch von uns schon hervorgehobene eminente Bedeutung als Willensacte, ausdrücklich vom Nachdrucksverbot ausgenommen wird.

Natürlich ist es bei diesem Urheberrecht juristischer Personen nach dem Reichsgesetz auch für die Beiträge gleichgültig, ob sie kryptonym sind oder nicht, auch an den ersteren behalten die Urheber das Urheberrecht wie an andern kryptonymen Werken. Auch in andern Staaten herrschen bezüglich der Voraussetzungen für die Urheberrechte juristischer Personen trotzdem, dass sie überall anerkannt sind, noch vielfache Verschiedenheiten. Viele Gesetze[3]) erkennen sie, wie das Patent und das Reichsgesetz, nur an einem Sammelwerk an,

---

[1]) Die hervorragendsten Schriftsteller, wie Dambach und Wächter scheinen anderer Meinung zu sein, da sie in ihren nach dem Reichsgesetz erschienenen Werken das Urheberrecht des Staates gar nicht mehr erwähnen.

[2]) Also auch nur an dem Werk im Ganzen, nicht an den einzelnen Beiträgen. Dass die „Beiträge" von den Urhebern her rechtmässig erworben sein müssen, ergibt sich schon aus ihrer Bezeichnung als solche. Doch auch für ein Sammelwerk aus freigewordenen Einzelbeiträgen lässt sich ein Urheberrecht, sowie des einzelnen Sammlers, so auch der juristischen Person behaupten. Das ungarische Gesetz entscheidet ausdrücklich diesen Fall so, § 2, Abs. 3.

[3]) § 15 des ungar. Ges. lautet in der officiellen Uebersetzung: „Akademieen, Universitäten, Corporationen und sonstige juristische Personen, ferner öffentliche Lehranstalten geniessen, insofern sie bezüglich der von ihnen herausgegebenen Werke als Verfasser betrachtet werden, dreissig Jahre lang von dem ersten Erscheinen des Werkes gerechnet den Autorschutz" es wird aber nirgends gesagt, wann sie als Verfasser betrachtet werden.

so das dänische Art. 7, das ital. Art. 11, das norwegische Art. 8 mit Hinweis auf Art. 1, auch wol das ung., s. umstehende Anm., während es vom schwedischen nur zweifelhaft erscheint. In Frankreich aber will die Theorie noch heute gar nicht einsehen, dass es ein Urheberrecht juristischer Personen nicht geben könne ohne positive Anordnung oder eine besondere Grundlage. Hier, wie in England, dann in Spanien, wo Art. 4 Abs. 2 den wissenschaftlichen, litterarischen und künstlerischen Instituten ebenso wie Abs. 1 dem Staat, Provincial- und Stadtcorporationen schlechthin den Genuss des Urhebergesetzes („jouissent ... des benefices de la presente loi“ Uebersetzung bei Constant) zuerkennt, muss wol der Erwerb vom wirklichen Urheber her auch bei Einzelwerken die das originäre Urheberrecht der juristischen Person erzeugende Tatsache bilden, während im niederländischen und portugiesischen Gesetz (Art. 1 beziehungsweise 580) die Veröffentlichung und Besorgung dies ist, im schweizerischen aber nach Art. 3 Abs. 2 die Veröffentlichung und Eintragung in die Rolle, ebenso wie bei einem nachgelassenen Werk oder einem solchen, „das vom Bund oder von einem Canton veröffentlicht wird“. In diesen sechs Rechten kann es daher ein Urheberrecht juristischer Personen auch bei einem von einem Urheber herrührenden Werk geben, vgl. f. schweizer. R. Orelli S. 43 f. Uebrigens dürfte für Tonwerke, die juristischen Personen zugeschrieben werden, der Schutz auch für Aufführung gelten, soweit er nicht bloss Sammlungen zu Teil wird.

Auch bezüglich des ausdrücklich anerkannten Urheberrechtes des Staates oder öffentlicher Behörden bestehen heute noch grosse Unterschiede. In England ist seit Langem ein Urheberrecht der Krone anerkannt von der Theorie und Gewohnheit, an allen behördlichen Acten und den Parlamentsacten, ferner an gottesdienstlichen Büchern und befugten Bibelübersetzungen; erstere werden von der ausschliesslichen Befugnis der Bekanntmachung aller Staats- und Verwaltungs-

---

[1]) Pouillet 128 S. 116: „Nul ne doute, qu'une société savante ... n'ait la propriété des ouvrages qu'elle produit (!) et qu'elle publie. Pour la lui refuser, il faudrait une disposition qu'on chercherait vainement dans la loi. Pourquoi la lui refuser d'ailleurs? A quel titre? Ne constitue-t'elle pas, dans sa collectivité, une personne morale, capable d'avoir des droits et autorisée par la loi à les defendre?“ etc. In England aber ist durch den citirten 5. u. 6. Art. 27 wiederholt das Urheberrecht der Universitäten Oxford, Cambridge u. a. anerkannt, „anything to the contrary here in contained notwith standing“. Die französische Theorie scheint auch in Belgien zu gelten, weil dort der juristischen Personen im Gesetz gar keine Erwähnung geschieht.

acte, letztere von der geistlichen Suprematie hergeleitet.[1]) Ebenso behauptet in Frankreich die Theorie ein Urheberrecht des Staates, Pouillet 128—133. Diese Theorie hat aber auch sogar Ausdruck in verschiedenen neueren Gesetzen erhalten, wenn auch vielfach mit Ausnahmen für behördliche Acte, im italienischen Gesetz, Art. 11, ist dem Staat, den Provinzen und Gemeinden ein ausschliessliches Reproductionsrecht (in schriftlicher Form) für die auf ihre Kosten und Rechnung veröffentlichten Werke mit Ausnahme der Gesetze und öffentlichen Acte gewährt, bezüglich der Letztern jedoch mit Vorbehalt der der Verwaltung aus öffentlichem Interesse zustehenden Rechte. In Spanien, Art. 4, werden Staat, Provincial- und Municipalcorporationen in erster Linie als Rechtssubjecte des Urheberrechtes genannt, jedoch nach Art. 28 mit gewissen Ausnahmen für öffentliche Acte (Abdruck in Zeitungen und in Commentaren, aber nicht separat, allein oder gesammelt).

Aehnlich ist das ungarische Gesetz, insofern es in § 10 den Gesetzesartikel LIII vom Jahr 1880 festhält, wonach die schlichte Veröffentlichung von Gesetzen und Regierungsacten, sowie ihre Uebersetzung in Sprachen des Königreiches Ungarn nur dem Staate zusteht, hingegen mit Anmerkungen und Commentaren allgemein erlaubt ist; im übrigen erwähnt es kein Urheberrecht des Staates. Die Schweiz lässt in Art. 2 die Möglichkeit eines Bundes- oder cantonalen Urheberrechtes durch Veröffentlichung von Seiten dieser Behörden zu, aber mit Ausschluss von Beschlüssen und Verhandlungen der Behörden und von öffentlichen Verwaltungsberichten zu Art. 11, womit Belgien, Art. 11, fast vollständig übereinstimmt (actes officiels de l'autorité frei, autres publications de l'Etat ou les administrations publiques donnent lieu au droit d'auteur), nicht minder Portugal in Art. 571 und 580. In allen diesen Staaten (mit Ausnahme von Spanien vielleicht) ist also die Tatsache der Veröffentlichung durch den Staat und auf seine Kosten Rechtsgrund des staatlichen Urheberrechtes.

---

[1]) Stephen Commentaries II, S. 97 citirt bei Wächter Verlagsr. II, 769: „It is laid down, that the sovereign as the chief magistrate has the right of promulgating to the people all acts of state and governement, and by consequence the exclusive privilege of printing at the royal press all acts of parliament motions, and orders in council. As supreme head of the church, too, it is said that the sovereign has the same prerogative with the respect to the liturgies, the books of divine service, and the authorized translation of the Bible, though, as regard the latter, the right has been considered as depending in part upon the circumstance of that translation having been made at the crowns expense."

Auch das norwegische spricht nur von der Freiheit behördlicher Erlasse vom Urheberrecht, Art. 18, ebenso das niederländische, Art. 4, und es lässt sich daraus durchaus nicht a contrario auf ein originäres Urheberrecht des Staates oder der Behörden im Uebrigen schliessen; das schwedische Gesetz erwähnt bloss das Urheberrecht der wissenschaftlichen Gesellschaften und anderer Corporationen, dasselbe trifft bei Russland zu, ohne dass man daraus den gleichen Schluss ziehen könnte, wie für das deutsche Reich, Norwegen, Schweden und die Niederlande, nämlich den, dass in diesen Ländern dem Staat grundsätzlich nur in seiner Eigenschaft als juristische Person ein Urheberrecht zukommt, also nur unter den Voraussetzungen, unter welchen dieses eines geniesst. Das Gleiche möchte ich aber auch für das dänische Recht behaupten, welches umgekehrt in Art. 16 jede Publication von öffentlichen Erlassen ohne besondere Erlaubnis verbietet, im Uebrigen aber vom Urheberrecht des Staates nichts erwähnt. Denn diese Ausnahme ist rein positiv, um so mehr als in Art. 15 die Publication der Reichstagsverhandlungen erlaubt ist.

So verschieden aber diese juristischen Grundlagen des staatlichen oder behördlichen Urheberrechtes in verschiedenen Staaten sein mögen, so gewiss ist es, dass überall ein rechtmässiger Erwerb, sei es vermöge Abtretung, oder amtlichem Auftrag, vom wirklichen Urheber her, vorausgesetzt wird.

Nachdem in allen den bisherigen Fällen es zum Erwerb eines ursprünglichen Urheberrechtes durch fremde Urhebertätigkeit nach richtiger Theorie einer besonderen positiven Anordnung dieses Inhaltes bedurfte, so bedarf es wol keiner näheren Ausführung, dass ein solcher Erwerb durch Stellvertretung unmöglich ist, d. h. dadurch, dass Jemand für einen Andern mit der Absicht ihn als Urheber gelten zu lassen und ihm zu erwerben, geistig producirt, wenigstens ohne besondere positive Anordnung, und wir haben nirgends eine solche. Derlei beabsichtigte Stellvertretungen sind aber gerade in der Tonkunst öfter vorgekommen, so hat Mozart für Michael Haydn zwei Duette für Violine und Viola componirt, die unter Haydn's Namen wenigstens dem Erzbischof von Salzburg präsentirt wurden. Solche Fälle sind eben wie andere Pseudonyme zu behandeln, was freilich praktische Bedeutung nur dann hat, wenn (z. B. dem, der sie nachdrucken will) der Nachweis gelingt, dass die betreffenden Werke nicht von dem angegebenen Urheber herrühren, oder dieser sie desavouirt, oder der wahre Urheber den Beweis seiner Urheberschaft erbringt. Ja nach dem Reichsgesetz könnte selbst Jemand sich als

der Urheber eines Werkes in die Eintragsrolle einschreiben lassen, das unter dem wahren Namen eines Andern erschienen ist, mit dem Vorgeben, er hätte ihn als Pseudonym gewählt, und es müsste ihm dies ohne Untersuchung gewährt werden! Keineswegs aber darf der Verabredung, die Urheberschaft nicht geltend zu machen, eine absolute Geltung beigelegt werden, schon deshalb nicht, weil dies für dritte Personen, und ihr Recht, dass die Dauer des Urheberschutzes nach der Person des wahren Urhebers beurteilt werde, keine Wirkung haben kann,[1]) aber auch unter den Parteien kann es meines Erachtens nur die Wirkung haben, dass unter gewissen Voraussetzungen, innerhalb einer beschränkten Zeit die Urheberschaft nicht geltend gemacht werde, weil das Gegenteil die Verabredung zur permanenten Anerkennung einer Unwahrheit, und somit doch wohl contra bonos mores wäre.

V) Die Frage, inwiefern die inländische Staatsangehörigkeit zum anerkannten ursprünglichen oder abgeleiteten Erwerb von Urheberrechten nötig ist, soll im Abschnitt vom internationalen Urheberrecht beantwortet werden.

VI) Auch die Ausübung des Urheberrechtes (und auch hier mit Unterscheidung von ursprünglichem und abgeleitetem Urheberrecht) könnte ein besonders zu betrachtendes Problem bilden, namentlich die Frage, ob ein Unmündiger oder Minderjähriger eine bei Volljährigen für das Urheberrecht präjudicirliche Ausübung mit solcher präjudicirenden Wirkung vornehmen kann, z. B. eine Veröffentlichung durch eigenhändigen Stich (wie sie C. M. v. Weber gerade in seinen Jünglingsjahren pflog) ohne Aufführungsvorbehalt, daher mit Verlust des ausschliesslichen Aufführungsrechtes, aber auch bei nicht präjudicirlichen Veröffentlichungen wäre die Frage ganz wol denkbar, ob dem Vormund nicht zustehen sollte, sei es nur auch aus künstlerischen Gründen, eine vom Minderjährigen ohne seine Zustimmung vorgenommene Veröffentlichung etwa durch Beschlagnahme rückgängig zu machen, indessen will ich derlei höchstens de lege ferenda erwähnen und de lege lata völlig dahin gestellt sein lassen. Aber auch de

---

[1]) Darauf hat schon Renouard I S. 233 aufmerksam gemacht: „Le problème pourrait acquérir quelque interêt même pour les tiers, s'il s'agissait de determiner la durée du privilége, puisque cette durée se mesure en egard à la date du décès de l'auteur“. Er meinte aber, die Kurzlebigkeit solcher Producte lasse eine solche Frage nicht ernst nehmen. Die oben erwähnten Beispiele beweisen das Gegenteil. Uebrigens hätte die Frage auch für das internationale Urheberrecht, kurz überall wo die Person des wahren Urhebers in Betracht kommt, Interesse.

lege lata ist sicher, dass der Vormund eines minderjährigen oder sonstwie unselbständigen Urhebers eine rechtmässige Veröffentlichung seiner Werke wider dessen Willen nicht vornehmen kann, höchstens der Curator eines Wahnsinnigen könnte es, ferner dass alle jene Verfügungen, die in einer Gewährung von Urheberrechten an bestimmte andere Personen bestehen, von unselbständigen Personen nicht für sich allein mit Rechtsgültigkeit stattfinden können.

VII) Während der ursprüngliche Erwerb von Urheberrechten auf Urheberschaft beruht, und zwar so sehr, dass auch die positive Statuirung des Gegenteils sich auflöst in einen vom Urheber herrührenden Erwerb, dem nur gewisse Wirkungen des ursprünglichen Erwerbes beigelegt werden, so ist andererseits die Möglichkeit, Urheberrechte Andern zu gewähren, also der abgeleitete Erwerb von solchen eine fast unerlässliche Bedingung für die wirkliche Ausübung und Ausnützung des Urheberrechtes, denn nur in den seltensten Fällen wird es dem Urheber technisch und wirtschaftlich möglich sein, selbst eine Veröffentlichung im Druck oder durch Aufführung vorzunehmen, letzteres wenigstens bei dramatischen und Orchester- wie Chorwerken, sondern nur jenen Personen und Unternehmern, die berufsmässig solchen Veröffentlichungen sich widmen.

Dieser abgeleitete Erwerb ist schon als solcher im Gegensatz zum ursprünglichen für alle zugänglich, die überhaupt Rechte erwerben können, eben weil der Erwerb dieses Rechtsgrundes ein allgemeiner ist, andererseits enthalten Urheberrechte auch Nichts, das von Nichturhebern nicht auch ausgeübt werden könnte.[1]) Insbesondere lässt sich die Ausübung dieser Rechte, wie von anderen Rechten, und daher ihr abgeleiteter Erwerb auch bei juristischen Personen denken, den Staat mit inbegriffen, und zumal nach dem oesterreichischen Patent kann sehr wol der Staat auch ein abgeleitetes Urheberrecht haben, nicht bloss das fictiv-originäre des § 18 daselbst, denn dies tritt, wie schon erörtert, durchaus nicht vermöge des Verlages des Staates schon ein. Würde also z. B. die Hof- und Staatsdruckerei zu Wien etwas in Verlag nehmen, so würde dafür in jeder Beziehung dasselbe gelten, wie bei andern Verlegern, namentlich für die Dauer des Urheberrechtes. Ebenso können auch willensunfähige physische Personen das Urheberrecht abgeleitet erwerben.

---

[1]) Diese logische und tatsächliche Möglichkeit schliesst die Forderung der Gerechtigkeit nicht aus, dass gewisse Befugnisse zur Wahrung der unübertragbaren Urheberinteressen, z. B. Anspruch auf Bestrafung wegen Citaten ohne Quellenangabe dem Urheber verbleiben müssen.

Eine andere Frage geht dahin, ob der abgeleitete Erwerb von Urheberrechten einen translativen oder einen constitutiven Erwerb von Rechten bildet.

Zunächst nach dem Patent (und nach allen Rechten, die das Urheberrecht als geistiges Eigentum auffassen), wird der abgeleitete Erwerb von Urheberrechten meistens ein constitutiver Erwerb sein, da das Patent das Urheberrecht als Unterwerfung des Werkes unter den berechtigten Willen des Urhebers schlechthin auffasst. Mithin ist jene Gewährung von Rechten, welche gerade bei der wirtschaftlichen Ausnützung des Urheberrechtes die Regel bildet, die Gewährung nur einer Art von Befugnissen, des Druckes oder der Aufführung, nach dem Patent nur als constitutiver Erwerb zu betrachten, sollte auch diese Befugnis ohne Beschränkung gewährt sein; die Folge haben wir anderswo besprochen, s. Abschn. II, nämlich, dass die gewährte Befugnis nur ein das Recht des Urhebers beschränkendes jus in re aliena ist, mithin, wenn der Befugte ohne Rechtsnachfolger von Todeswegen stirbt, das Recht des Urhebers wieder unbeschränkt auflebt, und somit auch diese Befugnis ihm dann wieder zusteht. Nach dem Reichsgesetz, sowie nach den meisten heutigen Gesetzen dagegen findet bei unbeschränkter Ueberlassung einer einzelnen Befugnis, sei es des Druckes oder der Aufführung, ein solcher Heimfall an den Urheber nicht statt, weil eine solche Befugnis nach diesem Gesetz ein besonderes Recht, nicht bloss eine der aus dem Urheberrecht sich ergebenden Verfügungsmöglichkeiten darstellt, aber auch nach dieser heute vorherrschenden Auffassung der urheberrechtlichen Befugnisse ist ein bloss constitutiver Erwerb mit der oben erwähnten Consequenz möglich, sobald nämlich eine solche Befugnis nur beschränkt oder nicht ausschliesslich gewährt wird, wie z. B. nur eine bestimmte Auflage oder nur eine nicht ausschliessliche Befugnis, zumal der Aufführung. Dann ist auch nach dem Reichsgesetz und jenen andern modernen Gesetzen nur ein jenes Urheberrecht, das beschränkt andern gewährt wurde, beschränkendes jus in re aliena gegeben. Ferner haben wir schon in der Anmerkung erwähnt, dass auch bei vollständiger Veräusserung des Urheberrechtes unter Lebenden dem Urheber doch gewisse Befugnisse verbleiben, die rein ideelle Interessen wahren, wie die auf Quellenangabe bei der Aufführung bezüglichen, bei kryptonymen Werken die Entscheidung über die Eintragung oder Nichteintragung seines Namens in die Eintragsrolle. Hingegen versteht es sich beim Erwerb von Todeswegen von selbst, dass auf die Erwerber auch die Wahrung dieser Interessen übergeht, zum Mindesten übergehen kann.

Ob urheberrechtliche Befugnisse vom ableitenden Erwerber weiter veräussert werden können, das ist eine Frage, die je nach den verschiedenen Befugnissen ziemlich verschieden beantwortet werden muss, daher nicht in diese allgemeine Erörterung gehört, ebenso die Frage, ob der Erwerb ein ausschliesslicher ist. Hingegen kann hier darnach gefragt werden, inwieweit ein solcher Erwerber gegen Execution auf das von ihm erworbene Urheberrecht geschützt ist. Hier kommt es auf die Art und Absicht des Erwerbes an. Im Erwerb des gesamten Urheberrechtes, oder nach dem Reichsgesetze aller urheberrechtlichen Befugnisse von Todeswegen (durch Erbgang oder Vermächtnis) liegt zugleich, wie in der Absch. II citirten Arbeit angeführt wird, die gesetzliche oder willkürliche Uebertragung der Wahrung der idealen Interessen und der Pietät gegen den Erblasser, die eine Execution gegen jenen Nachfolger von Todeswegen ebenso ausschliesst, wie gegen den Urheber selbst. Eine solche Uebertragung, und zwar vorwiegend zur Wahrung jener künstlerischen Interessen liesse sich unter Lebenden auch denken, wird aber nur selten vorkommen, und daher ohne besondere Ursachen unter Lebenden nicht anzunehmen sein. Vielmehr hat die Gewährung solcher Befugnisse unter Lebenden (und auch von Todeswegen kann es so sein, zumal wenn es sich um einzelne beschränkte Befugnisse handelt), regelmässig den Sinn, dass der Urheber damit die Veröffentlichung beabsichtigt, also dazu den Erwerber verpflichtet und für diesen nur vermögensrechtliche Interessen und Befugnisse entstehen, dass daher regelmässig gegen diesen eine Execution vorgenommen werden kann, nur freilich, insoweit wieder er ein unveräusserliches, an seine Person klebendes Recht erworben hat, da kann die Execution nicht in Uebertragung an einen andern bestehen, sondern nur im Zwang zur Veröffentlichung und Ausübung durch ihn selbst, sowie Execution auf den Ertrag.

Das französische Recht gewährte schon 1810 der Witwe und 1866 ausserdem auch dem Witwer der Urheberperson einen gesetzlichen Anspruch an den hinterlassenen Werken, 1810 (Decret vom 5. Februar, Pouillet S. 688) entsprechend den conventions matrimoniales, 1866 die „simple jouissance“ der Urheberrechte, über welche die verstorbene Person nicht verfügt hat, und selbstverständlich bei unveröffentlichten Werken nur soweit die Erben der Veröffentlichung zustimmen, Pouillet 218 S. 202 f. Diese vielfach auch in Frankreich getadelte, weil möglicherweise das Recht der Erben durch mehr als 50jährige Lebensdauer des Ueberlebenden ganz vernichtende Bestimmung hat teilweise Nachahmung in Dänemark und Norwegen ge-

funden, in ersterem Land ursprünglich auf den überlebenden Ehegatten ausgedehnt (Art. 3 des Gesetzes von 1857) und durch die Novelle vom 23. Februar 1866, Art. 1, auf die Gattin beschränkt, so dass das Urheberrecht nach dem Tode des Gatten zunächst auf die Gattin sich vererbt und erst dann auf die Verwandten nach der sonstigen Intestaterbfolge, in Norwegen (Art. 6) hingegen hat man 1876 vom französischen Muster auch die Erbfolge des Witwers beibehalten, und zwar scheinen beide Rechte noch weiter als das französische Recht in der Hinsicht zu gehen, dass sie das Urheberrecht der betreffenden Eheperson schlechthin, nicht bloss bezüglich der edirten Werke, also nicht bloss in vermögensrechtlicher Hinsicht zuerkennen, und im norwegischen Gesetz wird diese Stellung auch in vermögensrechtlicher Hinsicht pointirt, nämlich „ohne Rücksicht auf die Beschaffenheit der Masse."

VIII) Rechtsgemeinschaft an Geisteswerken kann durch Miturheberschaft entstehen und durch gemeinsame Rechtsnachfolge.

Während nun das Zusammenwirken mehrerer Personen im Gewerbe bekanntermassen etwas Gewöhnliches und Notwendiges ist, gehört es in der Wissenschaft zum Ungewöhnlichen, selten ist es in der Poesie, noch seltener in der bildenden Kunst, am seltensten in der Musik, indem diese als reine Empfindungswelt, und daher als subjectivste von allen Künsten das Eindringen einer fremden Individualität am Wenigsten verträgt. Dennoch kommt es auch in der Tonkunst vor, dass Geistesverwandtschaft und persönliche Freundschaft zu einem gemeinsamen Schaffen führen. So gibt es ein Duo für Clavier und Violoncell von Chopin und Franchomme, Variationen für zwei Claviere über den Zigeunermarsch aus „Preciosa" von Moscheles und Mendelssohn u. dgl. m. In älterer Zeit aber war eine solche gemeinschaftliche Tätigkeit sehr üblich zwischen Meistern und Jüngern, indem, wie auch wir schon wiederholt erwähnt haben, jene vielfach nur die Hauptstimmen ihrer Werke und den bezifferten oder auch unbezifferten Generalbass aufschrieben, dessen Ausführung, d. h. die Ergänzung durch Neben- oder Mittelstimmen auf der Laute, Orgel oder dem Clavier aber dem Schüler überliessen, ähnlich dem Verfahren grosser Maler, die auch oft nur das Hauptsächlichste selbst machten, das Uebrige von Schülern arbeiten liessen. Bekanntlich hat sich in der Tonkunst dies Verfahren bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts erhalten (und noch heutzutage besteht ein Rest davon in der bezifferten, aber in der Regel ganz unwesentlichen Orgelstimme der Kirchencompositionen). Da nun damals solche Ergänzungen ent-

weder gar nicht oder nur selten aufgeschrieben wurden, sind die grössten Werke der alten Meister nur in solchem skizzenhaften Zustand auf uns gekommen. Auch für die Nachwelt ist daher die Notwendigkeit eingetreten, die Compositionen jener Meister zu ergänzen, und solche Ergänzungen haben unter dem bescheidenen Namen von Begleitungen und Bearbeitungen verschiedene Componisten zu ältern Werken geliefert,[1]) so schon Mozart zu Händels „Messias", „Acis und Galathea" und „Alexanderfest"; Mendelssohn zu Händels „Israel"; Robert Franz zu Werken von Händel, Bach, Astorga, Durante und Tartini, in neuester Zeit auch Otto Dresel zu Händel'schen Arien, von welchen schon die Mozart'schen Bearbeitungen durch wahre Congenialität hervorragen, am allermeisten aber die von Robert Franz, welche in Stil und Ausdruck geradezu als Divination der Intentionen jener alten Meister bezeichnet werden müssen, und längst schon als solche von Autoritäten, wie Liszt, Ambros, Julius Schäffer, Aug. Saran, Niecks, David und andern anerkannt sind. Natürlich haben an solchen Ergänzungen, weil auch diese ein Tonsatz und somit ein Teil des Ganzen sind, ihre Urheber das Urheberrecht, und somit an dem durch ihre Hinzufügung zu der ursprünglichen Skizze entstandenen Ganzen ein Miturheberrecht, auch selbst dann, wenn sie nicht so gelungen sind, wie die erwähnten, und dasselbe gilt nicht nur von Ergänzungen im harmonischen Sinn, d. h. der Begleitung, sondern auch in melodischem, von Fortsetzungen; solche werden meistens bei jenen Skizzen und Bruchstücken vorkommen, welche aus andern Ursachen von ihren Urhebern unvollendet hinterlassen wurden, z. B. weil sie durch den Tod an der Vollendung gehindert worden sind, wofür es ein sehr illustres Beispiel gibt, Mozarts Requiem, an welchem ohne Zweifel der Ergänzer Süssmayer ein Miturheberrecht erworben hat, soweit die Ergänzung wirklich von ihm herrührt. Uebrigens können nicht nur Compositionen, sondern auch Einrichtungen, Bezeichnungen und selbst Sammlungen in unfertigem Zustande vorliegen, und dann von andern ergänzt werden, nicht minder können solche auch von vornherein von zwei oder mehreren Personen gemacht werden, ja es lässt sich bei diesen drei Gattungen musikalischer Werke eine Vereinigung zu gemeinsamer Tätigkeit viel leichter denken als bei Compositionen.

[1]) Eines der seltenen Beispiele aus älterer Zeit ist die übrigens nicht sehr gelungene (angeblich Kirnberger'sche) Ergänzung der Triosonate für Clavier, Violine und Flöte aus dem „musikalischen Opfer" Bachs (auch in der Edition Peters enthalten).

Um indess auf Compositionen zurückzukommen, so können auch zu vollständigen Werken anstatt der vorhandenen Fortsetzungen und Schlüsse andere Fortsetzungen und Schlüsse componirt werden, aus praktischen Gründen, so z. B. für Concertaufführungen zu Opernouverturen, welche im Original gleich in die Einleitung des ersten Actes übergehen, einen solchen Schluss der herrlichsten Art hat Richard Wagner bekanntlich zur Ouverture der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis“ hinzucomponirt. — Aber selbst durch Zutaten zu fertigen und ganzen Musikstücken kann ein Miturheberrecht an dem vermehrten Ganzen erworben werden. Solche Zutaten sind erstens Harmonisirungen von „Melodieen“, Liedern und andern Stücken, welche bisher bloss in einstimmigem Satze bestehen.[1] Denn die Harmonie und folglich auch die Harmonisirung ist keineswegs das, wofür man sie meistens hält, etwas bloss Malerisches, entsprechend dem Licht, der Schattengebung, dem Halbdunkel, der Färbung u. s. w., sondern sie ist eine der gegebenen „Melodie“ entsprechende neue „Melodie“, oder bei mehr als zweistimmiger Harmonisirung der Inbegriff der zur ursprünglichen „Melodie“ als Begleitung hinzutretenden neuen „Melodieen“, deren tonale Verhältnisse allerdings durch die der gegebenen „Melodie“ mehr oder weniger bestimmt sein werden, aber auch nur bezüglich der Hauptnoten, zu welchen noch die verschiedenartigsten Neben- (Wechsel- und Durchgangsnoten) kommen können und ausserdem lassen Haupt- wie Nebennoten sich in rhythmischer Beziehung selbständig behandeln, ebenso in Hinsicht der Setzweise: die Harmonisirung kann homophon, aber auch polyphon, z. B. canonisch sein. Also harmonisiren ist in Wahrheit ein Hinzucomponiren. Denn selbst das, was gewöhnlich Harmonisiren heisst, das Hinzufügen der Hauptharmonieen ohne Nebenharmonieen, ohne rhythmische oder durch Polyphonie herbeigeführte Neuerung kann auf mehrere Arten geschehen, folglich gewährt sie dem Urheber ein Urheberrecht, wenn nicht durch Bezifferungen oder andere beschränkende Angaben, oder in den tonalen Verhältnissen der gegebenen Melodie die Harmonie (d. i. die Hauptharmonie ohne oben erwähnte Zutat) schon so deutlich vorausbestimmt ist, dass sie nur ausgesetzt, d. h. nur in Noten geschrieben zu werden braucht, eine derartige einfache „Harmonisirung“ gewährt, weil keine Urheberschaft enthaltend, auch kein Urheberrecht.

[1] Also hier und im Folgenden ist das Wort „Melodie“ nicht bloss im engsten Sinne der melodischen Intervalle, sondern im weitern und vulgären Sinn eines einstimmigen Tonsatzes gebracht, und daher dieser Sinn durch Anführungszeichen angedeutet.

Hingegen ist das Vorhandensein eines Urheberrechtes wieder sehr einleuchtend bei allem dem, was man Harmonisirung im nicht vulgären und im weiteren Sinne nennen muss, nämlich bezüglich jeder zu einer einstimmigen Melodie hinzugefügten rhythmischen und in der Setzweise frei behandelten Begleitung, wie sie z. B. zu schottischen und irischen Volksliedern durch Haydn und Beethoven, zu deutschen durch Robert Franz (als Beilage zur Schrift „Robert Franz" von Saran) durch Brahms, Saran und Andere hinzugefügt worden sind.

Somit wird in allen diesen Fällen an dem Ganzen zwar kein Allein-, aber doch ein Miturheberrecht für den Harmonisator oder Bearbeiter entstehen, so dass eine Verfügung über die „Melodie" zugleich mit der „Begleitung" oder „Bearbeitung" oder „Harmonisirung" nur vom Urheber der „Melodie" und dem Urheber der „Begleitung" u. s. w. resp. ihren Rechtsnachfolgern zusammen getroffen werden kann, soweit nicht die Urheberrechte des einen schon erloschen sind. Hingegen über die „Melodie" für sich allein kann der Urheber verfügen oder bei erloschenem Urheberrecht Jedermann, d. h. sie allein oder mit seinen Ergänzungen versehen drucken und aufführen.

Hinzugefügte Stimmen können aber auch mehr als blosse Begleitung oder Ergänzung sein, nämlich mit gleicher Selbständigkeit, wie die gegebene Melodie auftreten, nicht untergeordnet, sie können daher mit einer sie überwiegenden Bedeutung ihr verbunden werden, in polyphon contrapunktischer Weise, wie dies oft in der älteren Musik geschieht, z. B. in Bach's Choralvorspielen und Motetten, so der Choral „Weg mit allen Schätzen" in der Motette „Jesu meine Freude" oder in Cantaten u. s. w., z. B. der Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" in der gleichnamigen Cantate oder „O Lamm Gottes unschuldig" in dem Einleitungschor der Matthäuspassion, auch im Requiem von Mozart das „Te decet hymnus" auf die Choralmelodie „In exitu Israel" (Jahn II 557, I 200 f.) gehört hieher, sowie der Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein" im Gesang der geharnischten Männer in der „Zauberflöte". Da nun eine solche polyphone Einflechtung der gegebenen Melodie selbst, auch ohne sie zu verändern eine ganz neue Bedeutung verleiht und in der also entstehenden Composition eine Leistung bildet, die nur durch die originellste Gestaltungskraft zu vollbringen ist, da eine Reihe der grössten Meisterwerke solche Einflechtungen enthält, und somit geschichtlich und tatsächlich diese stets als schöpferische Leistungen (in der deutschen Tonkunst wenigstens) gegolten haben, so wäre es absurd, in einem solchen Falle dem Componisten an dem Ganzen nur ein Miturheberrecht, und

nur an seinen Zutaten ein Alleinurheberrecht zuerkennen zu wollen, auch dann, wenn an der also eingeflochtenen Melodie noch ein Urheberrecht besteht, was allerdings selten der Fall sein wird,[1]) und auch bei den oben erwähnten Beispielen nicht der Fall war, dennoch aber vorkommen kann, so könnte z. B. Jemand „die Wacht am Rhein" derart ohne Veränderung, aber doch polyphon einflechten. Natürlich wird auf diese Art nur an diesem neuen Ganzen ein Alleinurheberrecht und überhaupt ein Urheberrecht erworben, das Urheberrecht an der gegebenen „Melodie" für sich allein, und die Frage darnach wird davon gar nicht berührt, der Componist eines Stückes der beschriebenen Art kann darüber ohne Zustimmung des Urhebers der in das polyphone Gewebe eingeflochtenen Melodie verfügen, aber über diese Melodie allein nur dieser Letztere, Jedermann, wenn kein Urheberrecht mehr darin besteht.

Gar, wenn die Harmonisirung so ausfällt, dass sie die Melodie auf ganz neue harmonische Fundamente[2]) stellt, dann wird aus der ursprünglichen Melodie selbst eine ganz neue Melodie gemacht, weil mit der Veränderung der harmonischen Fundamente auch die melodische Bedeutung der melodischen Schritte sich ändert, weshalb dann die Melodie auch bei strengster Festhaltung des concreten Tonsatzes eine neue und daher zum Gegenstand des Urheberrechtes für den Harmonisator wird. Denn schon die einfachste melodische Folge, z. B. c—d hat einen ganz andern melodischen Sinn, wenn sie auf die Fundamente c—g gestellt wird, als wenn mann sie auf die Fundamente F—B stellt. — Derartige Umwandlungen hat gleichfalls Bach mit Choralmelodieen vorgenommen, eines der schönsten Beispiele bietet die phrygische Harmonisirung der Weise „O Haupt voll Blut und Wunden", welche im Weihnachtsoratorium höchst tiefsinnig zu den Worten componirt ist: „Wie soll ich Dich empfangen!". Auf dieselbe Art hat ein eigenes Thema behandelt Beethoven in der vierten Variation seines A-dur Quartettes op. 18 (vgl. darüber Th. Helm „Beethovens Streichquartette" S. 29), ebenso im 3. Satz der Sonate op. 28, und zwar im Trio. Also nochmals: Eine solche Umschafffung und Verwandlung würde dem, von welchem sie herrührt, die freie Verfügung nicht bloss über die Begleitung, sondern auch über den also begleiteten Tonsatz mitsamt der Begleitung ebensogut,

[1]) Weil dazu meistens berühmte typische Melodien gewählt werden.

[2]) D. h. bekanntlich Stammaccorde, und ihre Grundtöne im Sinn der Harmonielehre.

ja noch besser erwerben, als bei jenen polyphonen Einflechtungen, und auch hier in derselben Weise, d. h. auf den fraglichen Tonsatz allein würde sich jene Verfügung nicht erstrecken, bezogen auf jene Fundamente aber allein dem zustehen, von welchen Letztere herrühren.

Aber nicht nur zu einzelnen Melodieen, sondern auch zu mehrstimmigen Stücken sind begleitende Zusätze gemacht worden, so hat schon Bach Vivaldi'sche Violinconcerte für Clavier oder Orgel bearbeitet, und aus unserer Zeit sei als ein bekanntes Stück dieser Gattung Gounod's „Meditation" zum ersten Präludium aus dem woltemperirten Clavier genannt, auch die Clavierbegleitungen Schumann's und Mendelssohn's zu Bach'schen Violinsonaten und die sehr bedauerlichen Hinzufügungen eines zweiten Claviers zu Mozart'schen Sonaten von Grieg gehören hieher. Ferner, wie Begleitungen, hat man auch Vor- und Nachspiele zu fertigen Tonsätzen gemacht (was z. B. viele Schubert'sche Lieder erdulden mussten), combinirt mit ebenfalls hinzugefügten Begleitungen finden sie sich auch in den Beethoven'schen Bearbeitungen schottischer Volkslieder. — Auch hier gehört das Ganze Beiden zusammen, von welchen es herrührt.

Endlich gibt es noch ein Zusammenwirken von Künstlern verschiedener Art am zusammengesetzten Kunstwerk, namentlich bei Vocalcompositionen zwischen dem Dichter und dem Componisten, aber wenigstens für die deutsche Kunst ist im Gegensatz zu Frankreich der künstlerischen Uebung und kunstgeschichtlichen Entwicklung zufolge hier das Rechtsverhältnis auf eine Art geregelt, die vielmehr einen Eingriff in das Urheberrecht des Dichters aus künstlerischen Rücksichten bildet, als ein Miturheberrecht. Wir wollen dies daher in einem eigenen Abschnitt besprechen, in welchem wir auch das Zusammenwirken der Tonkunst mit den bildenden Künsten, Tanz, Plastik und Malerei, mit Ersterem im Ballet, mit Letzterer im Musikdrama, namentlich auch im Wagner'schen Gesammtkunstwerk erörtern werden. Jetzt aber sollen die aus der Miturheberschaft sich ergebenden Verhältnisse und die gesetzlichen Bestimmungen über Miturheberrecht der Betrachtung unterzogen werden.

Wie bei körperlichen Sachen von Miteigentum nur dann die Rede sein kann, wenn es sich um ein- und dieselbe Sache handelt, aber nicht, wo zwei oder mehrere verschiedene Sachen in Frage stehen, so kann Miturheberrecht an litterarischen und Kunstwerken nur bezüglich eines und desselben Werkes gedacht werden, also bloss da, wo die Beiträge verschiedener Urheber zusammen ein einziges

Ganzes bilden, somit in der Tonkunst allein unter der Voraussetzung, dass sie zusammen eine musikalische Einheit, d. h. nur einen einzigen ganzen Tonsatz ausmachen. [1]) Wahres Miturheberrecht besteht daher nicht an mehrsätzigen Werken, wie Sonaten, Variationen, Messen u. s. w., wenn jeder Tonsatz seinen besondern Urheber hat, [2]) denn jeder ist etwas für sich Abgeschlossenes, durch ihre Zusammenstellung entsteht kein neues Kunstwerk, sie bildet kein künstlerisches Schaffen einer neuen Einheit (in ihr liegt nicht einmal jene Urhebertätigkeit, wie in der Zusammenstellung zu einer Sammlung, wodurch doch ein neuer künstlerischer Zweck verwirklicht wird). Selbst dann hören die einzelnen Teile nicht auf, jeder für sich ein abgeschlossenes Ganzes zu sein, wenn sie dem Gehalt nach in einem Zusammenhang stehen, demzufolge sie sich innerlich ergänzen und der vorhergehende den nachfolgenden zur ethischen Befriedigung verlangt, wie dies z. B. in Beethoven's C-moll-Symphonie der Fall ist: so lange ein Satz nur formell abgeschlossen ist, bildet er künstlerisch und daher auch für die juristische Betrachtung ein Ganzes. Daher besteht auch wahre Miturheberschaft nicht an einem Oratorium oder einer Oper, bei welcher verschiedene Nummern von verschiedenen Urhebern sind; nur Musikdramen in Wagner'scher Form, wo vermittelst der leitmotivischen Entwicklung wenigstens jeder Act eine musikalische Einheit ist, wären anders zu beurteilen, vollends gilt aber wieder das vorhin Gesagte von einem Heft Lieder von mehreren Urhebern, wozu wir auch schon in der Anmerkung ein hervorragendes Beispiel angeführt haben.

In allen den genannten Fällen mit Ausnahme der Wagner'schen Dramenformen findet bei einer Veröffentlichung nur eine gemeinsame

[1]) Miturheberschaft an einem Sammelwerk liesse sich nur in der Art denken, dass eine Miturheberschaft an der Idee des künstlerischen Zweckes besteht, z. B. der Eine den Grundgedanken (etwa eine Uebersicht nach neuen Gesichtspunkten oder Pflege einer gewissen Art von Kunstfertigkeit, wie z. B. die geschichtliche Entwicklung des Liedes, oder die Schule des Octavenspieles (Clavier), des Pizzicatospieles (Streichinstrument) und der Andere die Entwicklung des Gedankens, etwa die Sonderung der verschiedenen Stilgattungen oder Schwierigkeitsstufen. Das aber wird höchst selten vorkommen, sondern eine Sammlung wird durch Zusammenwirken Mehrerer fast immer so entstehen, dass von dem Einen die Idee, von dem oder den Andern die Beiträge herrühren, also das Verhältnis von Herausgeber und Redacteur zu den Mitarbeitern vorliegt, welches wir schon wiederholt kennen gelernt haben, und bei dem niemals ein gemeinsames Urheberrecht zwischen den Miturhebern entsteht.

[2]) Beispiele dafür sind das Variationenwerk „Hexameron" von Chopin, Czerny, Herz, Liszt, Pixis und Thalberg und die Lieder aus Rückert's Liebesfrühling von Robert und Clara Schumann, op. 37.

Herausgebung statt, welche weder unter den Urhebern, noch dritten Personen gegenüber eine Miturheberschaft bewirkt, denn auch diesen gegenüber, z. B. bei der Frage nach dem Erlöschen des Urheberrechtes an den einzelnen Stücken handelt es sich nur um den Beweis, welches von dem Einen, welches von dem Andern herrührt. Wollte man das Entgegengesetzte annehmen, so könnten Urheber ihren Werken leicht dadurch einen längern Schutz verschaffen, dass sie sie gemeinsam mit Werken anderer jüngerer Urheber herausgeben würden, ebenso und noch mehr könnten dies Verleger, in deren Verlag Werke von Beiden erschienen sind, was doch Alles gewiss der Absicht des Gesetzes zuwiderlaufen würde. Somit könnten nach richtiger Auffassung von den früher in der Anmerkung erwähnten Werken die Chopin'schen Beiträge zum „Hexameron", und die Robert Schumann'schen Lieder nachgedruckt werden, und wirklich ist in neueren Ausgaben jener Schumann'sche Liederkreis mit separater Bezeichnung der Urheber eines jeden einzelnen Liedes und in nachgedruckten Ausgaben, was seit 1887 bezüglich Robert Schumann's gestattet ist, ohne die Lieder Clara Schumann's erschienen.

Ferner ist nur dann wahre Miturheberschaft und somit wahres Miturheberrecht vorhanden, wenn die Leistung von beiden Teilen nicht nur dasselbe Object, sondern dieselbe Art der Leistung an demselben Object ist, da nur dann die Leistung jedes Einzelnen im Vergleich mit der des Andern als Urhebertätigkeit bezeichnet werden kann. Wenn also bei einer Composition von dem Einen der Tonsatz, vom Andern aber nur die Instrumentation herrührt, wenn bei einer Einrichtung der Eine diese selbst, der Andere aber nur die Bezeichnung gemacht hat, so ist keine Miturheberschaft vorhanden, sondern nur ein Urheber einerseits, ein Bearbeiter andererseits, es kann also immerhin von dem Componisten, das von ihm Geschaffene in anderer Bearbeitung ohne Zustimmung dieses ersten Bearbeiters herausgegeben werden, selbst dann, wenn zwei sich vereinigt haben, um Jeder etwas von anderer Art zum Tonstück beizutragen, z. B. der Eine das Stück componirt, der Andere es instrumentirt hat, derart, dass sogar die erste Instrumentation des Stückes von einem Andern als der Tonsatz selbst ist. Würde nämlich das Stück in und vermöge der Originalinstrumentirung im Miturheberrecht des Componisten und des Instrumentators stehen, so müsste der Instrumentator das Recht haben, zur Ausgabe in einer andern Instrumentirung, als von ihm, die Zustimmung zu verweigern, was sofort als widersinnig erkennbar ist. Vielmehr kann der Componist trotz der

fremden Originalinstrumentation das Werk in anderer Einrichtung ohne Zustimmung des Originalinstrumentators drucken und aufführen lassen, nur er kann andere Einrichtungen als Nachdruck klageweis verfolgen, es liegt nur bezüglich jener Originalgestalt des Werkes in der Vereinigung zu der sie hervorbringenden Tätigkeit die Einräumung eines Mitverfügungsrechtes,[1]) der Instrumentator allein darf über diese Gestalt daher andererseits nur verfügen, soweit das Urheberrecht des Componisten erloschen oder ihm ausdrücklich abgetreten ist, im ersten Fall darf er aber Verfügungen Anderer über das Werk in anderer Gestalt nicht hindern.

Die Miturheberschaft kann auf verabredeter gemeinsamer künstlerischer Tätigkeit beruhen, sie muss es aber nicht, wir brauchen nur an manche der früheren Beispiele zu erinnern, bei welchen Miturheberschaft ohne Verabredung stattgefunden hat; notwendig ist nur die Tatsache, dass verschiedene Teile desselben Werkes in der beschriebenen Weise von verschiedenen Personen herrühren. Allerdings aber wird die Vervollständigung eines unvollständig gebliebenen Werkes, woran noch Urheberrecht existirt, meistens nur auf Grund eines diesbezüglichen Anbotes der Rechtsnachfolger des Urhebers und vermöge daraus entstandener Einigung mit ihnen unternommen werden, was z. B. wieder bei der Vollendung des Mozart'schen Requiems durch Süssmayer geschah. Aber es könnte auch sehr wol ein Schüler oder befreundeter Fachgenosse eines verstorbenen Künstlers ein ihm durch seine persönlichen Beziehungen zum Verblichenen zugängliches, von diesem unvollendet hinterlassenes Werk ohne solche Aufforderung ausarbeiten und gar bei solchen Skizzen und Bruchstücken, woran vermöge Ablaufes der Zeit kein Urheberrecht mehr besteht, die andererseits, wie die Bach'schen und Händel'schen Werke im Druck vorliegen, ist das schon durch die Natur der Sache bedingt. Nicht nur in diesem Fall könnte dann z. B. ein Verleger das ergänzte Werk erwerben, sondern auch im vorigen, indem er von den Erben des einen Künstlers das unvollständige Werk, vom andern Künstler die Vervollständigung erwerben und beides zusammen dann als ein Ganzes veröffentlichen würde.[2]) Dann würde noch immer in andern Be-

---

[1]) Was nicht ausschliesst, dass die Absicht der Beteiligten weiter geht, das ist aber ausdrücklich zu statuiren und begründet auch nur ein abgeleitetes Miturheberrecht.

[2]) Ein Fall dieser Art war wol die nachgelassene fragmentarische Symphonie von Robert Burgmüller, die mit Ergänzung von Robert Schumann veröffentlicht wurde.

ziehungen, z. B. hinsichtlich der vorbehaltenen Aufführung ein Recht, mithin auch eine Rechtsgemeinschaft zwischen den Erben des Verstorbenen und dem lebenden Vollender des Werkes bestehen. Natürlich wäre dasselbe für den allerdings kaum denkbaren Fall zu sagen, dass Jemand bei Lebzeiten des Urhebers ein von diesem nicht vollendetes Werk vollenden würde, ohne sich mit ihm diesbezüglich zu verabreden.

Eine Miturheberschaft ohne Verabredung kann aber stets nur eine communio pro diviso begründen, denn die Tatsache, worauf sie beruht, die beiderseitige Urheberschaft kann ja an sich ein Urheberrecht nur bezüglich jenes Teiles bewirken, bezüglich dessen eben Urheberschaft besteht und kein Recht an dem Teil gewähren, bezüglich dessen sie nicht besteht. Es kann also Jeder der Miturheber oder ihrer Rechtsnachfolger über den von ihm herrührenden Teil für sich allein verfügen, nur zur Verfügung über beide Teile zusammen bedarf es der Uebereinstimmung beider Miturheber, ebenso kann Jeder sein Recht an seinem Teil, aber nur für diesen Dritten gegenüber geltend machen. Ferner können hier die Regeln der modernen Urhebergesetze über Rechtsgemeinschaft nicht angewandt werden, insbesondere nicht die von § 9 des Reichsgesetzes wonach „bei einem von mehreren Personen als Miturhebern verfassten Werke sich die Schutzfrist auf die Dauer von dreissig nach dem Tode des Letztlebenden derselben“ sich erstreckt. Es wäre ja zu absurd, wenn Jemand z. B. durch Ergänzung einer Bach'schen Skizze, woran längst kein Urheberrecht mehr besteht, ein solches auf bezüglich des von Bach herrührenden Teiles für sich und seine Erben erlangen könnte, vielmehr erwirbt er ein solches nur für seinen Teil; diesen kann er z. B. wenn er in neuen dazu gesetzten Orchesterstimmen besteht, und zwar nur er allein separat drucken, (er kann dies aber auch, wenn am andern Teil noch Urheberrecht besteht). So hat Robert Franz und nur er das Recht, die Zusätze zu Bach'schen Skizzen, die von ihm herrühren, zu drucken, aufzuführen etc. und daher, nachdem es an Bach'schen Werken kein Urheberrecht mehr gibt, auch er nur das Recht, die Bach'schen Werke damit zu veröffentlichen, diese allein oder mit andern Zusätzen, steht aber Jedem, resp. dem Urheber der andern Zusätze zu. Aber auch wenn am andern Teil noch ein Urheberrecht besteht, kann der Urheber des einen Teils diesen allein veröffentlichen, z. B. in einem Studienwerke, worin ja oft für das Studium interessante Fragmente aufgenommen werden.[1]) — Daher

[1]) Schon deshalb besteht das Wesen der Mitberechtigung nicht, wie Kohler S. 268 meint, darin, dass die Ausbeutung des Rechtsgutes eine gemeinschaftliche ist,

ist auch unanwendbar die Bestimmung von § 8 des Patentes: „Aus mehreren gemeinschaftlichen Verfassern .... wird im Zweifel jeder für berechtigt gehalten die Aufführung zu gestatten, sobald das Fehlen einer Verabredung zweifellos ist, womit Art. 5 des italienischen Gesetzes ähnlich ist, ferner Art. 16 u. 17 des italienischen Gesetzes, dass eine Expropriation des (ganzen) im gemeinschaftlichen Urheberrecht stehenden Werkes gegen Entschädigung stattfinden kann.

Hingegen bei der Einigung zwischen Zweien oder Mehreren zur gemeinsamen Hervorbringung eines Werkes will Jeder nicht nur für sich, sondern auch für den Andern tätig sein, die gleiche Absicht gegenseitiger Zuwendung liegt wol auch dann vor, wenn die Rechtsnachfolger eines Verstorbenen (oder Repräsentanten eines Geisteskranken) Jemanden Andern zur Vollendung eines unvollendet gebliebenen Werkes bestellen, wie dies bei Mozart's Requiem der Fall war. Die Absicht der darüber sich Einigenden ist, dass über das Werk in allen seinen Teilen nur von ihnen zusammen verfügt werden soll, kein Miturheber will zwar die Verfügung über seinen Teil gegen die Verfügung über den Teil des Andern austauschen, wol aber will jeder Miturheber dem Andern oder dessen Rechtsnachfolger ein Mitverfügungsrecht auch über seinen Anteil einräumen, und ein gleiches Mitverfügungsrecht über den Anteil des Andern erwerben. Diese am Anteil des Andern erlangte Mitberechtigung kann natürlich nur ein abgeleitetes Urheberrecht sein, hingegen bewahrt die jedem Urheber an seinem Anteil verbleibende Verfügung vollkommen die Natur eines ursprünglichen Urheberrechtes. Die gegenseitig zugestandene Mitverfügung kann nämlich am Wesen und Inhalt des Rechtes, welches jeder an seinem Teil noch hat, darum Nichts ändern, weil ja eine solche Aenderung bei keinem Recht durch Einräumen einer Mitberechtigung bewirkt wird. Was im geltenden Recht davon abweicht, beruht nur auf positiver Norm, nicht auf der Natur der Sache; wir werden es übrigens alsbald erörtern. Daher liegt ferner in der Verabredung zum gemeinsamen Schaffen keineswegs schon die Zustimmung eines der Mitarbeiter zur Veröffentlichung des Werkes, einfach darum nicht, weil der Entschluss, etwas zu schaffen, nicht an sich den weitern Entschluss zur Veröffentlichung schon enthält, und nach dem Gesagten die eingeräumte Mitverfügung kein originäres Recht und kein apriorisches Zugeständnis einer bestimmten Art von Verfügung

---

wir werden aber sofort sehen, dass überhaupt nicht die Ausbeutung und ihre Gemeinsamkeit das Wesen der Mitberechtigung ausmacht.

bildet. Am allerwenigsten setzt aber, wie Klostermann Urheberrecht S. 112 meint, die Hervorbringung eines einheitlichen Werkes notwendig eine Verabredung voraus, „welche bei einem zum Verlage oder zur öffentlichen Aufführung geeigneten Werke auch auf die gemeinschaftliche Verwertung des Geistesproductes gerichtet ist“. Schon darum ist dies falsch, weil, wie wir gesehen haben, gemeinsame einheitliche Geisteswerke auch ohne Verabredung entstehen können, zweitens aber deshalb, weil gerade die Absicht der Verwertung diejenige ist, welche an sich durchaus nicht in dem Entschluss zum geistigen Schaffen liegt. Ist doch, wie eben derselbe Klostermann an einer andern von uns schon zu Beginn dieses Abschnittes citirten Stelle treffend bemerkt, die geistige Tätigkeit kein Rechtsgeschäft, noch viel weniger ist sie daher ein Geldgeschäft und am allerwenigsten ist die Vereinigung zweier Personen zum geistigen Schaffen eine Erwerbsspeculation. Vielmehr müssen wir, nachdem wir erkannt haben, dass das Urheberrecht kein blosses Vermögensrecht ist, aufs Entschiedenste betonen, dass es auch durch Vereinigung zum gemeinsamen Schaffen nicht zum blossen Vermögensrecht herabsinkt. — Wirklich ist auch abgesehen von diesen Erwägungen nicht zu begreifen, warum sich ein Miturheber einen Zwang zur Veröffentlichung gefallen lassen soll, den ein Alleinurheber sich nicht gefallen lassen muss, so z. B. wenn einer der Miturheber das Werk nicht veröffentlichen will, weil er es für misslungen hält. Warum soll hier der andere Miturheber ein grösseres Zwangsrecht zur Veröffentlichung haben als ein Dritter, etwa ein Gläubiger? Denn rührt das Misslungene von jenem Miturheber her, der gegen die Veröffentlichung ist, so kann er sich gewiss gegen den begründeten Nachteil wehren, den ihm die Veröffentlichung bringen würde, rührt aber das Misslungene von dem Andern her, der es veröffentlichen will, so kann der Nichturheber dieses Teils sich erst recht der Veröffentlichung widersetzen, weil ihn dann unbegründeter Nachteil an litterarischer und künstlerischer Ehre träfe, es würde ihm das Misslungene in die Schuhe geschoben. Das Richtige ist also, dass die Entscheidung über die Veröffentlichung des ganzen Werkes ebensosehr von der Zustimmung jedes Miturhebers abzuhängen hat, als ob er der Alleinurheber des Ganzen wäre, und ein Zwang zur Veröffentlichung durch einen oder den andern Teil der Miturheber wäre ein ebenso empörendes Unrecht, wie eine zwangsweise Veröffentlichung durch einen Dritten. Dass daher im Falle der Uneinigkeit die richterliche Auseinandersetzung der Gemeinschaft ganz anders auszufallen hat, als es die bisherige Litteratur

und auch einige Gesetze sagen, werden wir alsbald sehen, zunächst aber haben wir von den Rechten bei währender Gemeinschaft zu sprechen.

Diese besteht darin, dass nicht nur die Verwertung, sondern auch jede Veröffentlichung ohne Verwertung (und umgekehrt, z. B. bezahlte Erlaubnis privaten Druckes) nur von allen Miturhebern zusammen ausgehen kann, ausdrücklich ist dies für die Aufführung in § 51 des Reichsgesetzes anerkannt: „Sind mehrere Urheber vorhanden, so ist zur Veranstaltung der öffentlichen Aufführung die Genehmigung jedes Urhebers erforderlich", und nur als Beweisregel, nämlich als Rechtsvermutung spricht § 8 des Patents das Gegenteil aus: „Aus mehreren gemeinschaftlichen Verfassern eines dramatischen Werkes wird im Zweifel jeder für berechtigt gehalten, die Aufführung zu gestatten".

Für das Reichsgesetz ergibt sich § 51 als ausdrückliche Anerkennung des hier von uns behaupteten allgemeinen Principes aus den Motiven zu § 53 des ursprünglichen Entwurfes die dem gegenwärtigen § 51 entspricht: „Es versteht sich von selbst, dass bei dramatischen, musikalischen, oder dramatisch-musikalischen Werken, die von mehreren Autoren herrühren, die Genehmigung jedes Urhebers zu einer öffentlichen Aufführung erforderlich ist", die Materialien zum Patent schweigen über die Auffassung der Miturheberschaft, wir können daher auch hier beim richtigen Princip bleiben und jene scheinbare Abweichung des § 8 wie gesagt, als blosse, aus Opportunitätserwägungen hervorgegangene Beweisregel betrachten, so, dass nach oesterreichischem Recht zwar das Stillschweigen der übrigen Miturheber zur Aufführung als Zustimmung gedeutet wird, keineswegs aber ist § 8 so zu verstehen, dass ein gemeinsames Verfügungsrecht der Miturheber besonders ausgemacht sein müsse, um zu bestehen, schon darum nicht, weil er nicht vom Verhältnis der Miturheber unter sich, sondern der Miturheber nach Aussen spricht, überdies wegen seiner Ausdrucksweise. „Für berechtigt" soll nämlich offenbar so viel heissen wie „für bevollmächtigt" von den andern Miturhebern, und damit wird ja ein principiell feststehendes Recht dieser Miturheber zur gemeinsamen Mitverfügung anerkannt. Andererseits ergibt sich gerade aus der kleinen processualischen Abweichung des § 8 vom richtigen Princip dieses als anerkannt vom Patent, in dem diese Abweichung offenbar als etwas Ausnahmsweises gedacht ist. [1])

---

[1]) Dieses Princip muss auch nach französischem Recht gelten, obwol Pouillet 106 S. 100 das Gegenteil behauptet: „Si les collaborateurs, ont en dehors de lui,

Also durch eigenmächtige Verfügung eines verabredeten Miturhebers über einen Teil, sei es auch über den von ihm herrührenden, würde eine Verletzung der dem Andern zustehenden Mitberechtigung verübt werden. Andererseits bildet für jeden Miturheber die Verfügung des andern Miturhebers oder eines Dritten auch über den nicht von ihm herrührenden Teil des Werkes eine Verletzung in urheberrechtlichem Sinne, also Nachdruck oder unbefugte Aufführung, und er ist befugt, eine solche auch für sich allein ohne Zustimmung der Andern oder ihre Mitwirkung klagbar zu verfolgen. Dabei aber steht ihm natürlich nur bezüglich eines Teiles der Entschädigung ein Anspruch zu, wiewohl er sonst alle Folgen einer solchen Verletzung, Confiscation und Strafe vollständig verlangen kann. Insofern, aber auch nur insofern, hat Wächter S. 92 Recht, wenn er von einer Geteiltheit des Rechtes nach Quoten spricht. Die Bestimmung der Quote aber ist nach freier Würdigung zu treffen, also nur, wenn alle innerlichen und äusserlichen Umstände für beide Teile so ziemlich gleich sind, nach Kopfteilen, sonst aber nach dem Verhältnis, welches als das materielle Wertverhältnis der Anteile aus andern Umständen hervorgeht, z. B. aus dem durch das Hinzutreten des Andern gesteigerten Mehrgebot des Verlegers, aus dem für eine allfällige Verwertung unter den Miturhebern verabredeten Teilungsplan u. s. w.[1])

Haben sich die Miturheber nun wirklich zu einer gemeinsamen Veröffentlichung und Verwertung entschlossen, was allerdings auch schon bei der Verabredung zur gemeinsamen Tätigkeit geschehen kann, und manchmal schon aus den Umständen bei jener Verabredung hervorgehen mag,[2]) aber keineswegs im Zweifel anzunehmen ist, dann

autorisé la publication ou la représentation, il n'y a pas contre eux l'action en contrefaçon, puisque ceux-ci copropriétaires de l'oeuvre pouvaient, en ce qui les concerne, donner cette autorisation" im Widerspruch mit seinem eigenen Satz ebendaselbst: „Chaque collaborateur est auteur". Daher ist auch der Tadel unbegründet, den Kohler, S. 269 dem § 48 des Reichsgesetzes erteilt, selbst im Verhältnis zu § 51 bezüglich der Aufführung von Vocalwerken, doch davon später.

[1]) Nur soviel ist also an Klostermann, und wie schon gesagt an Wächter, cit. u. S. 93 A. 5 zuzugestehen. Wenigstens ist der Letztere vorsichtiger, wenn er nur im Zweifel die Veröffentlichung des gemeinsamen Werkes als schon bei der Abfassung beabsichtigt annimmt.

[2]) Z. B. wenn sie Beide zusammen für einen Dritten, z. B. einen Theaterunternehmer tätig sind. Natürlich ist nur die Verabredung zu einer speciellen Veräusserung für die verabredenden Miturheber gegen einander bindend, eine Verabredung zum Veröffentlichen und Verwerten im Allgemeinen hindert nicht, dass ein Teil einer ihm nicht genehmen Verwertung und Veröffentlichung sein Veto wirksam ent-

allerdings kann ein späterer Widerspruch eines Teils gegen die Veröffentlichung nichts mehr nützen, und es findet eine Teilung des Ertrages statt, natürlich kann jeder Miturheber auch in diesem Fall gegen jeden, mit welchem ein darauf bezüglicher Vertrag geschlossen worden ist, sein Teilrecht geltend machen und ebenso gegen die andern Miturheber.

Daher kann auch freiwillig eine Aufhebung der Gemeinschaft derart stattfinden, dass dem Einen die Verfügung über das Ganze für blosse materielle Entschädigung überlassen wird, jedoch wider den Willen eines Miturhebers (oder der Nachfolger eines der Miturheber), also durch blosse richterliche Auseinandersetzung nicht, denn dies würde zu der Möglichkeit einer zwangsweisen Veröffentlichung wider den Willen eines Miturhebers führen, welche oben verneint worden ist.[1]) Mithin bleibt in einem solchen Falle nichts übrig, als dass Jedem ein separates Verfügungsrecht über seinen Anteil zugesprochen wird, also dass er ihn, so wie er ist, z. B. in einem Unterrichtswerk, oder mit eigener Ergänzung verbunden, weiter verwenden kann.[2]) Unausführbar wäre dies nur dann, wenn nicht mehr nachweisbar ist, von wem der eine Teil und von wem der andere herrührt, was aber, so lange Beide wissen, was sie geschaffen haben, nicht stattfindet.[3]) Erinnern aber sie oder ihre Erben sich nicht mehr

---

gegensetze, so z. B. kann er der Ueberlassung zur Aufführung an ein unzulängliches Kunstinstitut widersprechen. Freilich aber muss er sich bei einer solchen allgemeinen Verabredung doch eine richterliche Auswahl der angemessenen Veröffentlichung gefallen lassen.

[1]) Dies scheint auch Pouillet in Uebereinstimmung mit dem von ihm citirten Renouard anzuerkennen, 112 S. 106: „il ne s'agit pas en effet de droits pecuniaires seulement; il s'agit d'une question d'honneur, de considération de dignité“, wobei er aber doch dem Richter Gewalt zuerkennen will, „un arbitre souverain“ zu fällen „et ce sera la justice qui tenant compte des faits, des motifs invoqués par chacun des collaborateurs, les départagera“.

[2]) Also nicht, wie bei der Teilung einer körperlichen Sache. Das von ihm selbst Herrührende wird nicht weiter geteilt. und es wird durch diese Teilung nicht die frühere Arbeitsleistung im Effect vernichtet.

[3]) Wenn Wächter S. 92 f. als mögliche Fälle aufführt 1) Ununterscheidbarkeit der Teile 2) Unterscheidbarkeit, zugleich mit Unzertrennlichkeit 3) Unterscheidbarkeit, so kann ich mich dem nicht anschliessen. Ersterer Fall existirt objectiv genommen, wenigstens in der Tonkunst nicht, in der Litteratur, wo z. B. der Inhalt und die metrische Form von verschiedenen Personen sein können, muss er, so wie der zweite Fall, vor der Freiheit vom Veröffentlichungszwang zurückweichen, der dritte Fall ist nach dem von Wächter gegebenen Beispiel. dass drei zusammen eine Erzählung schreiben und unter einem gemeinsamen Namen herausgeben wollen, identisch mit dem zweiten, weil jeder Teil doch für sich allein kein Ganzes bildet.

daran, dann ist eine richterliche Auseinandersetzung ebenso unmöglich, wie z. B. eine solche Auseinandersetzung über einen Gegenstand, der tatsächlich oder rechtlich unveräusserlich ist, oder wie eine Auseinandersetzung von Eltern über ein Kind.

Endlich gibt es noch in einigen Gesetzen besondere Bestimmungen über das Erlöschen des Urheberrechtes im Fall der Miturheberschaft, wovon wir in dem darauf bezüglichen Abschnitt reden werden.

Freilich sind nun unsere Anschauungen mehr oder weniger mit den modernen Gesetzen im Widerspruch, welche nach dieser Seite das Urheberrecht fast nur vom wirtschaftlichen Standpunkte aus betrachten. Am Misslungensten dünkt mir Art. 1 des ungarischen Gesetzes, welcher bei Unterscheidbarkeit der Teile jedem Urheber das Recht der Zustimmung zur Verfügung über seinen Teil einräumt, was wie gezeigt, der verabredeten Miturheberschaft, also der Natur gerade des Falles, den das Gesetz im Auge hat, widerspricht, noch unglücklicher ist aber die Bestimmung, dass, „wenn die Teile der einzelnen Autoren nicht abgesondert werden“ (können), zur Vervielfältigung, Veröffentlichung und zum Vertrieb bei vorhergegangener Entschädigung jeder der übrigen Autoren berechtigt ist. Auf diese Art könnte also (zum mindesten bei gleichzeitiger Verfügung) jeder Urheber einem Andern Verlagsrechte gewähren, und somit dieses als ein ausschliessliches Recht des Verlegers illusorisch werden, daher haben wolweislich andere Gesetze, nur bezüglich des Aufführungsrechtes, wo der abgeleitete Rechtserwerb kein ausschliesslicher sein muss, eine derartige Solidarberechtigung jedes Miturhebers anerkannt, und dass die Veröffentlichung ohne Zwang zur Namensnennung stattfinden soll, ist kein grosser Gewinn. Freilich ist in diesem Punkt, wie wir alsbald sehen werden, das belgische Recht noch schlimmer. Am nächsten dem ungarischem Recht steht indessen im Grundgedanken das italienische, Art. 5, wonach „quando il diritto esclusivo di pubblicare, di riprodurre o di spacciare un' opera appartiene in comune a più individui“ (also nicht bloss für den Fall der Miturheberschaft) im Zweifel gleicher Anteil und solidarische Ausübungsberechtigung („ciascuno di essi può esercitare per intiero quel diritto“) gegen Entschädigung der Uebrigen gilt, mit solidar. Verpflichtung des cedirenden Mitberechtigten und des Cessionars, der um die Mitberechtigung des nicht Cedirenden weiss, was bei unentgeltlicher Cession sehr wenig helfen wird. Besser ist das belgische Recht, insofern es in Art. 6 doch die Möglichkeit eines ungeteilten (indivis) Urheberrechtes zugibt, was es aller-

dings von der Unteilbarkeit im Sinne einer Unmöglichkeit der Scheidung nach sinnlich wahrnehmbaren Teilen zu verstehen scheint, in welchem Falle es zuerst die Verabredung, mangels einer solchen aber richterliche Entscheidung gelten lässt, ferner für jeden Miturheber Verfolgung des Rechtes an dem Ganzen gegen jeden Dritten und für das Gericht die Freiheit über Veröffentlichung, Teilnahme an Kosten und Ertrag. Diese gerichtliche Gewalt und die Nichtunterscheidung von ursprünglichem und abgeleiteten Miturheberrecht ist die bedenklichste Seite daran. In beiden Beziehungen besser ist die Bestimmung des holländischen Rechtes, Art. 2 zum Schlusse, wonach mangels entgegengesetzter Verabredungen jeder Miturheber das Recht der Verfügung über seinen Teil hat, was freilich für währende Gemeinschaft von vertragsmässigen Miturhebern nicht passt. Richtig, nur zu beschränkt im Ausdruck ist Art. 31 des norwegischen Rechtes, wonach zur Aufführung die Zustimmung aller Miturheber nötig ist, richtiger das schwedische, Art. 20, dass sie im Falle gemeinsamer Berechtigung zur Veröffentlichung überhaupt nötig ist; hier wird freilich nicht genügend zwischen verabredetem und nicht verabredetem, ursprünglichem und abgeleitetem Miturheberrecht unterschieden. In Portugal gehört nach Art. 581 bei Miturheberschaft im eigenen Namen das Miteigentum allen gemeinsamen Urhebern, also ein richtiger Gedanke ist hier etwas schief ausgedrückt.

Weit leichter ist das Miturheberrecht zu behandeln, wenn es nur auf gemeinsamer Rechtsnachfolge, z. B. auf gemeinsamem Erbgang beruht. Denn obwol gegenüber dem Erben oder legatweisen Erwerber eines Urheberrechtes (wie im Abschnitt II citirten Aufsatz eingehend auseinandergesetzt wurde), kein Zwang zur Veröffentlichung seitens dritter Personen möglich ist, obwol also Miterben und legatweise, kurz alle Miterwerber, welchen nicht schon der Natur der Sache nach das Urheberrecht zum Zweck der Veröffentlichung überlassen ist, (wie Verlegern und Aufführungsunternehmern), wenn sie diesbezüglich unter sich einig sind, von Dritten zur Veröffentlichung nicht gezwungen werden können,[1]) steht es doch anders bezüglich des Ver-

[1]) Auch wenn Urheber in Gemeinschaft mit einem Nichturheber stehen (z. B. dem Erben eines Miturhebers) ist ein Zwang zur Veröffentlichung nicht zu rechtfertigen, und die entgegengesetzte Bestimmung in Art 16 des italienischen Gesetzes erscheint trotz der Wahrung der Vermögensrechte des Urhebers unter den Mitberechtigten verpflichtet, selbst wenn es so zu verstehen ist, dass diese Execution nur bei Ansprüchen gegen den Nichturheber geführt werden darf, übrigens heisst es aber: „puo essere espropriatio a danno di ciascuno di loro, a cui spetta“.

hältnisses der durch Rechtsnachfolge berechtigten uneinigen Erwerber unter sich, selbst wenn sie Miterben sind. Denn auch dann repräsentiren sie nur in ihrer Gesammtheit den Urheber, und als Wille dieser Gesammtheit hat hier nichts anderes zu gelten, als das was als Wille jeder andern Gesammtheit betrachtet wird, der Wille der Mehrheit. Sollten ursprünglich aber schon mehrere Miturheber vorhanden gewesen sein, dann natürlich haben die Nachfolger eines Jeden, wenn sie Erben oder Legatare sind, gegenüber den Nachfolgern eines jeden andern Miturhebers eine Stellung wie der ihr Recht begründende Urheber selbst, bezüglich seines Anteiles. — Um aber auf den früheren Fall zurückzukommen, wo nur gemeinsame Rechtsnachfolger desselben Urhebers sich gegenüberstehen, so kann dieser auch noch im gemeinsamen Erwerb von Urheberrecht und zum Zweck und mit der Absicht der Veröffentlichung bestehen u. dgl., also ein gemeinsamer Erwerb von vergesellschafteten Verlegern oder ebensolchen Concert- oder Theaterunternehmern. Dann ist es gar zweifellos, dass für diese gemeinsamen Rechtsnachfolger unter sich kein anderes Verhältnis besteht als bei anderen Gemeinschaften, das also durch Stimmenmehrheit oder richterliche Auseinandersetzung beendet werden und zu einer Verwertung und daher Veröffentlichung des Werkes führen kann und dann ist auch von dritter Seite Zwang zur Veröffentlichung möglich.

Der Vollständigkeit halber sei noch ein möglicher Fall erwähnt, der der verschwiegenen Miturheberschaft, was von kryptonymer und selbst anonymer Miturheberschaft wol zu unterscheiden ist, bei welchen doch das Vorhandensein noch eines Miturhebers angedeutet wird, bei verschwiegener Miturheberschaft wird aber die Tatsache, dass überhaupt noch ein Miturheber an dem Werk beteiligt war, gänzlich verschwiegen, wie z. B. in dem unlängst publicirten Fall Meissner-Hedrich von Letzterem behauptet wurde. Während bei kryptonymer Miturheberschaft dasselbe gilt, wie bei sonstiger Kryptonymität und bei sonstiger Miturheberschaft, also die Regeln über Kryptonymität und Miturheberschaft combinirt anzuwenden sind, nur mit der Ausnahme, dass der genannte Urheber als von dem Nichtgenannten zu Dispositionen ermächtigt gilt, auch zur processualen Vertretung gegen abgeleitete Erwerber und gegen dritte Personen überhaupt, so ist bei (natürlich nur mit Zustimmung des betreffenden Miturhebers) verschwiegener Miturheberschaft zwar zweifellos eine stillschweigende Zustimmung zu den vom genannten Urheber Dritten gegenüber getroffenen Dispositionen auch gewährt, aber die Mittel, welche die Gesetze dem

kryptonymen Urheber zur Geltendmachung seiner Urheberschaft gewähren, wie z. B. die Eintragung in die Rolle, sind hier wol ausgeschlossen. Dennoch kann auch darin nicht ein gänzlicher Verzicht auf Geltendmachung der Urheberschaft, als welcher contra bonos mores wäre, liegen, zum mindesten kein solcher Verzicht dritten Personen gegenüber, und mithin steht es einem solchen Miturheber stets frei, im ordentlichen Rechtswege seine Urheberschaft und ihre Geltendmachung durchzusetzen, soweit er nicht contractlich auf Zeit gebunden ist, und auch dann ist ihm die Klage nicht schlechthin versagt, sondern sie kann höchstens durch dilatorische Einrede zurückgewiesen werden, und ein solcher Contract kann keine Wirkung gegen Dritte haben, also das Klagerecht gegen sie nicht alteriren.

VI.

Inhalt des Rechtes a) schriftliche Mitteilung (Schutz gegen Nachdruck).

1) Musik ist allerdings bestimmt, nicht bloss gelesen, sondern gehört, und somit vorgetragen zu werden, aber durch das Gehör allein wird ein Tonwerk, zumal ein complicirteres, dem Gedächtnis ebenso selten, ja noch seltener vollständig eingeprägt als ein litterarisches Werk; sowol zur Ueberlieferung, als auch zur lebendigen Reproduction bedarf es daher regelmässig der schriftlichen Aufzeichnung. Sie ist daher die Grundlage für die Aufführung, sowie die wesentlichste Form für die Erhaltung und Ueberlieferung von Tonwerken, mithin ist auch für den Musiker die ausschliessliche Mitteilung seiner Werke in schriftlicher Gestalt, der wichtigste Vorbehalt, welchen ihm das Urheberrecht einräumt, sowol vom praktischen, als auch vom idealen Standpunkt, vom praktischen Standpunkt, weil bei jener Unentbehrlichkeit zur Aufführung die schriftliche Form auch zur Hauptform der wirtschaftlichen Ausnützung des Werkes wird, wenn schriftliche Exemplare nur vom Urheber oder seinem Nachfolger erzeugt und mithin verwertet werden dürfen, ferner deshalb, weil dadurch, ebenso wie bei litterarischen Werken, ein Ersatz für den mit dieser Form verbundenen wirtschaftlichen Aufwand erzielt wird, welcher sonst nicht erzielt werden könnte; vom idealen Standpunkt ist aber dieser Vorbehalt der wichtigste, weil eine richtige Aufführung und Ueberlieferung ohne richtige schriftliche Aufzeichnung unmöglich ist, diese letztere hängt aber wieder von der allein durch diesen Vorbehalt dem Urheber gewährten Möglichkeit ab, die schriftliche Aufzeichnung zu

überwachen und zu berichtigen, und jede unrichtige schriftliche Aufzeichnung zu unterdrücken.[1])

Begreiflicherweise hat sich auch in dieser Beziehung das praktische Interesse vor Allem geltend gemacht, um so mehr, als bei der ursprünglichen Art des Schutzes für Geisteswerke, dem Verlagsschutze, eigentlich nur ein solches Interesse in Frage kommen konnte. Ferner konnte der Verlagsschutz natürlich nur der Erscheinung in schriftlicher Form, nicht der Aufführung zu Teil werden, aber selbst, nachdem der Verlagsschutz auch für Musikalien durch einen wahren Urheberschutz ersetzt war, blieb, wie uns die Geschichte des musikalischen Urheberrechtes gezeigt hat, auch bei Musikalien der Schutz der schriftlichen Form in Deutschland wenigstens lange die Haupt-, ja die einzige Art des Urheberschutzes, und bildet bis heute noch seinen Mittelpunkt derart, dass an ihr und an ihrer allmälichen Ausbildung die Entwicklung der wesentlichsten Principien wahrgenommen werden kann, welche im litterarisch-musikalischen Urheberrecht zur Geltung gekommen sind.

Zunächst ist indess auf einen scheinbaren Stillstand hinzuweisen; während nämlich eine apriorische Betrachtung dem Urheber jede schriftliche Darstellung und Mitteilung seines Werkes vorbehalten wird, und demnach geneigt sein dürfte, als Nachdruck jede eigenmächtige schriftliche Reproduction zu erklären, ist, zumal in Oesterreich und Deutschland,

[1]) Dieser Beweisgrund könnte scheinbar auch zu Gunsten eines ewigen Urheberrechtes verwertet werden. Aber es reicht erfahrungsgemäss zur Erzielung der Correctheit auch bei den nach der Freiwerdung veranstalteten Ausgaben hin, wenn dafür eine Grundlage in Ausgaben geschaffen worden ist, welche durch den Urheber selbst und seine Nachfolger controlirt wurden, und diese Möglichkeit der Controle durch die Zeit andauert, welche bei uns als Schutzfrist gewährt ist. Auch wird nach mehr als 30 Jahren seit dem Tode des Urhebers selten ein Erbe noch vorhanden sein, der ein persönliches Interesse der Pietät an der Correctheit der Werke seines Erblassers hätte, so dass sich von einem ewigen Urheberrecht keine bessere daraufbezügliche Fürsorge aus subjectiven Beweggründen erwarten liesse. Welche sinnstörende Fehler aber bei gänzlichem Mangel eines Schutzes gegen Nachdruck sich in Geisteswerke einschleichen können, ist aus älteren eigenmächtigen Ausgaben unserer poetischen und musikalischen Classiker, z. B. Händel, (vgl. über die Schicksale seines „Jubilate“ die Vorrede zur Ausgabe dieses Werkes durch die deutsche Händelgesellschaft Bd. 31) und Bach bekannt genug, und zwar nicht nur durch Unaufmerksamkeit, sondern auch durch absichtliche Aenderung. Bei Gesetzen ist allerdings diese Gefahr nicht so gross, weil die praktische Brauchbarkeit hier schon eine strenge Uebereinstimmung mit dem Originaltext erfordert, überdies man sich nur auf die authentischen Ausgaben berufen kann, wie schon Harum S. 85 A. 1 gegen Renouard bemerkt hat.

der Urheber noch jetzt nicht gegen jede schriftliche Darstellung und Mitteilung geschützt, und auch gegen diejenige, wogegen Schutz gewährt wird, nur unter gewissen Voraussetzungen. Es schützen ihn, wie wir sehen werden, beide Gesetze nur gegen mehrfache Darstellung und Mitteilung, gegen Vervielfältigung und Verbreitung, was wol seinem wirtschaftlichen Interesse wenig schaden kann, immerhin aber dem ideellen, zumal dann, wenn das Werk noch nicht veröffentlicht ist, welchen Fall jedoch unsere Gesetze von dem Fall der bereits stattgefundenen Veröffentlichung in dieser Hinsicht nicht unterscheiden.

Auch dies rührt meines Erachtens nicht bloss aus den aufs Praktisch-Wirtschaftliche gerichteten Anschauungen unserer codificirenden Factoren her, sondern ist ebensosehr aus geschichtlichen Einwirkungen hervorgegangen, nämlich abermals aus dem ursprünglich als Verlagsschutz gestalteten Schutz von Geisteswerken, der ja notwendigerweise bloss ein Schutz gegen Vervielfältigung und Verbreitung sein konnte, übrigens, wie wir wissen, auch aus rein wirtschaftlichen Gesichtspunkten entstanden war. Nur die französische Anschauung ist über den Schutz gegen Vervielfältigung und Verbreitung hinausgeschritten, wenigstens behauptet z. B. Pouillet, 528 S. 423, dass schon ein einziges Exemplar, oder dessen Mitteilung an andere eine Rechtsverletzung bilde, wenn auch die Absicht nicht auf Erzeugung von mehreren Exemplaren gerichtet war; sogar mit vorzugsweiser Berücksichtigung des materiellen Interesses verteidigt er dies.[1]) Hingegen hat nicht nur die deutsche Gesetzgebung bis zum Reichsgesetz, sondern auch die gesamte deutsche Rechtswissenschaft derart den Grundsatz festgehalten, dass der Rechtsschutz nur gegen schriftliche Vervielfältigung, wie Verbreitung zu gewähren sei, dass auch das Reichsgesetz und zwar in sehr entschiedener Weise zum Ausdruck dieses Grundsatzes geworden ist. Als „ausschliessliches Recht des Urhebers (Ueberschrift für § 1—3) wird nur „das Recht, ein Schriftwerk auf mechanischem Wege zu vervielfältigen"

[1]) Nachdem er auseinandergesetzt hat, dass eine Abschrift zu persönlichem Gebrauch keine contrefaçon, sondern nur ein „aide-memoire naturel" ist, fährt er fort „Il en serait autrement si cette copie manuscrite etait vendue, si en un mot celui qui la posséde en tirait un benefice pecuniaire et la faisait servir a une veritable exploitation commerciale". Ich muss Pouillet gegenüber in der That gestehen, dass mir ein solcher Fall vorgekommen ist, ein Franz'sches Lied handschriftlich transponirt habe ich in einer Musikalienhandlung in einem einzelnen Exemplar unter den käuflichen Liedern gefunden.

bezeichnet, es steht genau auf demselben Standpunkt mit § 2 des Patents: „Dem Urheber eines litterarischen oder Kunstwerkes steht ..... ausschliessend das Recht zu, mit seinem Erzeugnisse nach Willkür zu verfügen, dasselbe in beliebiger Form zu vervielfältigen und zu veröffentlichen“. Dass nämlich im Patent trotz der im übrigen principiell und praktisch wichtigen Anerkennung einer totalen Herrschaft über das Werk der Schutz nur gegen Vervielfältigung erteilt wird, geht (wie wir. schon wissen) daraus hervor, das § 2 nur die Vervielfältigung als Nachdruck bezeichnet, ebenso ist die Verbreitung gedacht und vorbehalten nur als successive oder gleichzeitige Mitteilung von mehreren Nachdrucksexemplaren, § 2 und 25 des Patentes, ja das Patent verfolgt sogar nur die Verbreitung in Form des Handels, wovon später.

Zweitens aber ist seit der Verwandlung des blossen früheren Privilegienschutzes in einen gesetzlichen Schutz, also seit dem Anfang dieses Jahrhunderts der Urheberschutz in Oesterreich und Deutschland in einem Punkt sogar vermindert worden, und weder das Patent noch sonst irgend ein deutsches Gesetz mit Einschluss des Reichsgesetzes hat den früheren Zustand wiederhergestellt. Nämlich die Privilegien bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts gestatteten dem Geschützten, Nachdrucksexemplare überall, wo er sie fand, einzuziehen, also nicht bloss beim Verleger, Drucker oder Buchhändler, sondern auch bei jedem, der sie nicht zum Handel erworben hatte, dies findet sich z. B. ebenso in dem Abschnitt I angeführten Artaria'schen Privilegium von Joseph II., wie in dem Otto'schen von Ferdinand I.; es wurde also nicht nur die Handlung des Nachdrucks und der Verbreitung, sondern auch das Erzeugnis des Nachdrucks wie etwas an sich nicht zur Existenz Berechtigtes verfolgt. Indess bildete diese so weit gehende Verfolgung eine für das litterarisch-künstlerische Publicum sehr widerwärtige und abschreckende Chicane, indem der Käufer selbst zur Zeit des Privilegienschutzes zwar die Geschütztheit gegen Nachdruck beim geschützten Exemplar zu erkennen vermochte, nämlich durch Erwähnung des Privilegiums daselbst, aber nicht die Nachdrucksqualität am Nachdrucksexemplar. Gar der allgemein gesetzliche Schutz hebt nun in Folge dessen, dass er nicht besonders erwähnt wird, vollends jeden wahrnehmbaren Unterschied zwischen Nachdrucks- und berechtigtem Exemplar auf, mit vollem Recht ist daher seit Anfang dieses Jahrhunderts der Grundsatz zur Geltung gekommen, dass der Nachdruck nur, soweit er beim Nachdrucker oder beim Verbreiter noch vorhanden,

hauptsächlich aber, soweit er im Handel feil ist, verfolgt werden darf, nicht soweit er im Besitz des eigentlichen litterarischen Publicums sich befindet. Und zwar findet sich das schon im Anhalt'-Cöthen'-schen Gesetz von 1828 Abs. 11: „Es versteht sich indessen hierbei von selbst, dass diese Unsere Befehle keinen Einfluss etwaiger Vorschritte darnach auf Privatpersonen haben, welche für ihre eigene Bibliothek sich ein nachgedrucktes Werk nach einer ergangenen Ankündigung anschaffen“, welche ausdrückliche Bemerkung deshalb nötig war, weil aus dem daselbst noch teilweise aufrechterhaltenen Privilegienschutz und aus der dem alten Privilegienstyl ähnlichen Textirung von Abs. 8b „Confiscation sämtlicher in unsern Landen sich vorfindenden Exemplare“ das Gegenteil abgeleitet werden konnte. Jene ausdrückliche Bemerkung ist nun in den neuen Gesetzen ganz überflüssig, indem hier von vornherein auch als objective Rechtswidrigkeit nur der Nachdruck oder die Verbreitung selbst bezeichnet wird, und somit nur diese beiden Handlungen, nicht die Anschaffung oder der Besitz eines Nachdruckes Rechtsfolgen nach sich ziehen können. Das ergibt sich für das oesterreichische Recht aus § 2: „Jede ohne Genehmigung des Urhebers oder seines Rechtsnachfolgers auf mechanischem Wege unternommene Vervielfältigung“ u. s. w., aus § 12 und § 25—32 des Patents, sowie aus dem formell zum Teil an Stelle dieser Paragraphen getretenen § 467 des allgemeinen Strafgesetzes, wo nur auf den Nachdruck und Handel damit Strafe, Entschädigung und Confiscation gesetzt sind, und ebenso aus § 1—7, wie § 18—25 des Reichsgesetzes insbesondere aus § 21, wo selbst von Einziehung nur beim Veranstalter oder Veranlasser des Nachdruckes und § 25, wo von eben derselben Rechtsfolge nur beim Verbreiter die Rede ist. Nur die französische Anschauung hat auch in diesem Punkt die Tendenz bewährt, den Urheber so viel als möglich zu schützen, und hat somit das alte Princip, dass der Nachdruck sogar beim Privatbesitzer verfolgt werden kann, auch für die Gegenwart geltend gemacht, Pouillet 708 S. 539,[1]) jedoch ohne irgendwelchen Einfluss auf unsere (wenigstens interne) Gesetzgebung und Theorie.

[1]) „Que le professeur de bonne foi d'un ouvrage reconnu contrefait soit à l'abri de toute condemnation civile ou pénale, nous l'admettons volontiers. Sa bonne foi aura même cet effet, de lui assurer un recours contre celui, qui lui aura vendu l'ouvrage. Mais peut-elle avoir pour résultat d'empêcher que le juge ne prononce la confiscation de l'ouvrage trouvé entre ses mains? Cest ce que nous ne saurions admettre. Puisque l'acquittement ne fait point, en principe, obstacle à la confis-

Im Zusammenhang damit, dass nicht sowol das Product des Nachdruckes, sondern die Handlung des Nachdruckens als Unrecht qualificirt ist, steht es, dass die neueren Gesetze schärfer zwischen der Herstellung des Nachdruckes und seiner blossen (nicht im Namen oder Auftrag des Nachdruckers geschehenden) Verbreitung unterscheiden, derart, dass auch wir daher im Folgenden den Nachdruck selbst und dessen Verbreitung getrennt behandeln müssen.

Soviel sei nur hier für beide Arten von Rechtsverletzungen bemerkt, dass gerade in der Art und Weise, wie jede von ihnen bestimmt und behandelt wird, sich der grosse Fortschritt des Reichsgesetzes über das Patent hinaus zeigt. Hier beginnt somit die oben berührte Darstellung der Entwicklung, welche der Schutz und ausschliessliche Vorbehalt der schriftlichen Form überhaupt und speciell für Musikalien in neuerer Zeit durchgemacht hat, und wir wollen daher, wie gesagt, zuerst den Schutz gegen Nachdruck und dann den Schutz gegen Verbreitung jedesmal mit Sonderung unserer beiden Rechte betrachten.

II) Gleich zu Beginn finden wir das Patent auf einem älteren Standpunkt bezüglich der Mittel des Nachdruckes.

Obwol es nämlich in § 2 dem Urheber eines litterarischen oder Kunstwerkes „unter den im gegenwärtigen Gesetze festgesetzten Bedingungen“ ausschliessend das Recht zuschreibt, sein Erzeugnis in beliebiger Form zu vervielfältigen und veröffentlichen, so ergeben erstens doch schon die besprochenen [1]) Auslegungsregeln, dass es ganz von der früheren deutschen Anschauung erfüllt ist, vermöge welcher die unerlaubte Vervielfältigung den technischen Namen „Nachdruck“ bekommen hat, indem sie dem Urheber nur die mechanische Vervielfältigung seines Werkes vorbehält, dagegen die nichtmechanische Vervielfältigung, das blosse Abschreiben, gestattet. Denn nach § 3 wird nur „jede ohne Genehmigung des Urhebers oder seines Rechtsnachfolgers auf mechanischem Wege unternommene Vervielfältigung .... als verbotener Nachdruck erklärt“ mithin jede nichtmechanische Vervielfältigung als straflos bezeichnet. Gerade im musikalischen Urheberrecht bildet aber diese Verkürzung des Schutzes der schriftlichen Form einen grossen Nachteil, indem ja bekannter- und besprochenermassen die handschriftliche Vervielfältigung von Musikalien

cation, quelle raison y a-t-il d'en exonérer celui qui a acheté l'ouvrage même en vue de son usage, ou de son agrément personnel?“

[1]) Siehe die Abschnitt III citirte Abhandlung.

noch heutzutage vielfach stattfindet und von einer Bedeutung sein kann, welche der Bedeutung einer mechanischen Vervielfältigung nahezu gleichkommt. Aus diesem de lege ferenda ganz richtigen Gesichtspunkt hat daher v. Vesque Abschn. IV cap. 19, S. 83 f. für Musikalien die für litterarische Erzeugnisse auch von ihm zugestandene Unerlaubtheit des Abschreibens nach dem Patent geläugnet, indem er alle die Gründe geltend macht, welchen zufolge das Abschreiben als Beeinträchtigung des Absatzes für das gedruckte Werk erscheint.

Unter Anderm hebt er hervor, „dass nicht selten Musiklehrer gedruckte Tonstücke, welche sie von ihren Schülern einstudiren lassen wollen, abschreiben, und diese Copien den Schülern verkaufen,“ ferner erwähnt er auch die Vervielfältigung der einzelnen Stimmen einer Partitur zum Zweck der Aufführung als „empfindlichen Schaden für den Verleger“. Dabei beruft er sich auf eine Praxis, die derlei für unerlaubt hält, worin er allerdings den von ihm citirten Renouard II p. 41 u. a. französische Schriftsteller zu Vorgängern hat. Nun ist diese Rechtspraxis wol nach französischem Recht möglich, indem dieses den Begriff einer edition contrefaite oder contrefacon weder in Art. 5 noch sonst in einer Stelle des Gesetzes vom $^{19}/_{24}$ Juli 1793 als mechanische Vervielfältigung definirt hat, (vgl. Pouillet 681, Renouard I S. 327) und überdies kümmert sich ja die französische Jurisprudenz nicht um die strafrechtlichen Bedenken, welche einer ausdehnenden Interpretation im Wege stehen. In Deutschland aber bestand diese Praxis niemals, vielmehr war allgemein, wie wir schon gesehen haben, ein Verkauf von geschriebenen Musikalien durch Copisten und Musikalienhändler üblich, weil, wie wir noch des Näheren sehen werden, die Gesetzgebung zu sehr auf dem der französischen Anschauung entgegengesetzten Standpunkt stand;[1]) insbesondere mit dem Wortlaut und der Tendenz unseres Patentes ist ein solcher Einfluss der angeblichen Praxis, und daher die von Vesque gewollte diesbezügliche Unterscheidung des musikalischen und litterarischen Urheberrechtes schlechthin unvereinbar. Ganz deutlich wird, wie schon

---

[1]) Denn selbst das bayrische Gesetz von 1840 hat mit dem Ausdruck „Veröffentlichen“ offenbar nur Aufführungen von litterarisch-musikalischen Werken und Ausstellungen von Werken der bildenden Kunst im Auge, wenn es in Art. 1 sagt: „Erzeugnisse der Litteratur, oder der Kunst dürfen ohne Einwilligung des Urhebers, seiner Erben oder Rechtsnachfolger weder veröffentlicht, noch ohne dass ein solches Erzeugnis zu eigentümlicher Form verarbeitet worden, nachgebildet, noch auf mechanischem Wege vervielfältigt werden.“

Harum § 2 S. 68 f. dargetan hat, für das gesamte Urheberrecht die Erlaubtheit des Abschreibens durch die Worte in § 3 gezeigt: „ohne Unterschied, ob hierbei das nämliche oder ein anderes Verfahren als bei der Erzeugung des Originals angewendet worden ist". Denn von einem „Verfahren" und einer mechanischen Vervielfältigung bei Herstellung eines Schriftsatzes spricht man ja doch nur, wenn man ein mechanisches und künstliches Vorgehen im Sinne hat, man meint damit nur den physischen Mechanismus, d. h. das körperliche Verfahren bei Herstellung der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung, das sinnlich wahrnehmbare Handeln, nicht den geistigen Mechanismus, also nicht das geistige, sinnlich unwahrnehmbare Verfahren bei Herstellung eines den gegebenen im Wesentlichen gleichen Werkes nach feststehenden abstracten Regeln, oder in blosser Nachbildung ohne Erfindung, die mechanische Gedankentätigkeit wie dies allerdings z. B. in Art. 6 des Darmstädtischen Gesetzes gemeint ist.[1]) — Ferner ist im späteren Verlauf des Gesetzestextes nur von „Abdruck" die Rede, ohne dass sich dies als technische Bezeichnung auch für die unmechanische Nachbildung nachweisen liesse.

Durchaus nicht als mechanische Vervielfältigung im Sinne des Patentes und überhaupt des ganzen bisherigen Urheberrechtes ist aber anzusehen ein eigentlicher Musikmechanismus, d. i. eine Maschine, welche, mechanisch in Bewegung gesetzt, ein Tonstück nicht schriftlich, sondern in Tönen reproducirt, wie z. B. eine Drehorgel, ein Glockenspiel, eine Spieluhr, Musikdose u. a. derlei „Musikwerke", denn schon der Umstand, dass die diesbezüglichen Bestimmungen zunächst für litterarische Werke gegeben sind, dann aber alle sich daran schliessenden näheren Bestimmungen zeigen deutlich, dass sie sich nur auf Vervielfältigung der schriftlichen Form beziehen können, denn nur solche Vervielfältigungen kommen bei den Bestimmungen des § 4 und 5 über Nachdruck und des § 5 (Ausnahmen vom Nachdrucksverbot) in Frage, ja schon der Name „Nachdruck" besagt dies. Höchstens könnte die einzelne öffentliche Aufführung eines Stückes, dessen Aufführung vorbehalten ist, mittelst eines solchen Apparates als verbotene Aufführung, nimmermehr aber das Instrument und seine Erzeugung selbst als etwas Verbotenes, geschweige denn als verbotene mechanische Vervielfältigung im hergebrachten Sinne, welcher sich mit dem des Nachdruckes deckt, gelten. Denn mit dieser mechanischen Vervielfältigung hat so ein Instrument nur die Art,

[1]) Vgl. darüber auch Mandry S. 27 f., Wächter Verlagsr. II S. 511 ff.

aber nicht den Gegenstand der Reproduction gemeinsam; jene ist mechanische Erzeugung der schriftlichen Aufzeichnung, diese mechanische Erzeugung der Tonfolgen selbst, ja streng genommen geht der Unterschied noch weiter, die schriftliche Vervielfältigung stellt, was sie wahrnehmbar machen will, die Schrift, sofort her, jener Musikmechanismus muss aber auch, wenn er fertig ist, erst in Bewegung gesetzt werden, um das, was er zur Wahrnehmung bringen will, auch wirklich dazu gelangen zu lassen. Praktisch genommen ist aber nicht dieser Gegensatz, sondern der erwähnte im Product der Entscheidende, die mechanische Vervielfältigung im urheberrechtlichen Sinne, erzeugt Noten ohne Töne, der Musikmechanismus Töne ohne Noten, und selbst ein Erzeuger solcher Mechanismen könnte nur durch langsames fachmännisches Untersuchen des ganzen Mechanismus, vielleicht annähernd das Stück herausbringen, welches es spielt, ablesen kann man es davon nicht.

Daher könnte die rechtliche, zumal urheberrechtliche Unzulässigkeit der Uebertragung eines Tonstückes auf einen Musikmechanismus, nur auf ausdrücklicher positiver Anordnung beruhen, und umgekehrt bedarf es daher nicht der positiven Erklärung seiner Erlaubtheit solange man von richtigen Theorieen ausgeht, und zwar gilt dies für alle Rechte. Frankreich hätte daher nicht nötig gehabt, aus Rücksicht auf die Schweiz durch das Gesetz von 1866 und durch Art. 14 des Vertrages mit der Schweiz von 1882 ausdrücklich zu erklären, dass mechanische Spielwerke, resp. die Uebertragung darauf nicht als contrefaçon gelten solle. Und ebensowenig hätte es der Erklärung gleichen Inhaltes im schweizerischen Gesetz Art. 11 c. 11, und der Berner Convention, Schlussprotocoll Abs. 3, bedurft, wenn nicht die französische Theorie in ihrer masslosen Ausdehnung des Begriffes contrefacon solche Musikmechanismen auch dafür reclamirt hätte und zwar vor 1866 in gerichtlichen Entscheidungen und selbst nach 1866 in der Litteratur; so spricht Pouillet 562 S. 449 von „picots destinés (!) à representer les notes et à produire les sons" und Merimée in der von Pouillet ebendaselbst citirten Rede vergleicht dies mit einem Druck der nur in andern als den gewöhnlichen Lettern stattfindet. Nicht einmal ein Druck in Hieroglyphen oder Keilschrift würde mit solchen Mechanismen zu vergleichen sein, denn was wäre das für ein Druck, den nicht einmal ein Drucker (NB. ein solcher, der diese Lettern kennt) nicht lesen, sondern höchstens durch allerlei statische und dynamische Berechnungen in wirkliche Lautzeichen umsetzen könnte. Selbst von den sog. Ariston's, Herophon's und ähnlichen

barbarischen Erfindungen der Neuzeit ist das Gleiche zu sagen, bei welchen eine „Notenscheibe" oder ein „Notenblatt" eingefügt wird. Denn diese sind keineswegs mit wirklichen Noten, d. i. mit Schriftzeichen für Töne versehen, die man ablesen könnte, sondern mit Löchern und Einschnitten, durch welche beim Drehen die Luft schwingt, so dass. ähnlich wie bei der aus der Akustik bekannten Sirene vermittelst dieser Schwingungen Töne hervorgebracht werden. Niemand, selbst (wie dem Schreiber dieser Zeilen sowohl von Erzeugern solcher Instrumente, als auch von Musikalienhändlern versichert wurde), ein derartiger Fabrikant nicht im Stande wäre, diese „Notenscheibe" als Noten zu benützen und danach ein Stück auf einem andern Instrumente zu spielen. Somit trifft wol die Begründung des Urteils, womit das deutsche Reichsgericht am 19. Dezember 1888 solche Apparate für unerlaubte mechanische Vervielfältigungen im Sinne des Reichsgesetzes erklärte (abgedruckt bei Bauer, musik. Urheberrecht S. 10 u. 11) nicht zu, dass der „der Tonsprache Kundige aus ihnen selbst ohne besondere Schwierigkeit den musikalischen Gedanken erkennen wird und denselben auf anderen Instrumenten zum Ausdruck bringen kann, dass sie also den Noten ähnlich wirken können". Immerhin ist aber dabei der richtige Gesichtspunkt festgehalten, nur eine unrichtige tatsächliche Anwendung gemacht, während die Erwägung ebendaselbst juristisch unzutreffend ist, dass die „Beeinträchtigung, welche der berechtigten Nutzung der Composition widerfährt", hier deswegen grösser sei, als bei andern Musikmechanismen, weil bei solchen Aristons die „die Tonfolge vorbildende Vorrichtung der constructiven Verbindung mit dem Tonkörper nicht bedürfe", und auch „für sich Gegenstand des Vertriebes werden kann".

Das würde höchstens de lege ferenda ein Grund zur Unterscheidung sein, niemals aber de lege lata nach den bestehenden Gesetzen, und zumal nach dem Reichsgesetz, dessen Wortlaut und Geist, wie wir sehen werden, sowie dem Wortlaut und Geist der Berner Convention die Entscheidung des Reichsgerichtes von 1888 [1]) derart widerspricht, dass sie eine Verletzung des Grundsatzes nullum crimen sine lege, und seiner (s. die Abschn. II citirte Abhandlung!) Bedeutung im Urheberrecht bildet.

Also können die Musikmechanismen den Drucknoten keine eigentliche Concurrenz machen, und auch aus einem weiteren Grunde nicht,

---

[1]) Die Bauer. musik. Urheberr. S. 83 eine authentische (!) Interpretation § 3 des Berner Schlussprotokolls (!) nennt.

weil sie nämlich stets Uebertragungen auf ein anderes Klangmittel als das des Originals und der üblichen Arrangements, folglich für den unbrauchbar sind, der diese spielen und hören will. Am meisten Concurrenz machen sie nicht den Urhebern, sondern den ausübenden Musikanten; ein Wirt, dessen Gäste es mit dem guten Geschmack in der Tonkunst nicht besonders genau nehmen, kann durch derlei Mechanismen ein Wirtshausorchester u. dergl. ersetzen und ersparen. Immerhin aber kann durch sie für Componisten auch die Möglichkeit, die Aufführung selbst zu veranstalten und auszunützen, geschädigt werden, und somit könnte man de lege ferenda mit einer vorwiegend präventiven Massregel einverstanden sein, darin bestehend, dass Tonwerke ohne Einwilligung des Urhebers nicht auf solche Mechanismen gesetzt werden dürfen, es wäre dies vorwiegend eine Präventivmassregel, denn die Aufführung selbst, wenigstens die öffentliche, vermittelst jener Apparate wäre im Falle des gesetzlichen oder gewillkürten Aufführungsvorbehaltes [1]) jedenfalls schon nach geltendem Gesetz ohne deren besonderes Verbot unerlaubt, und nur mangels eines solchen Vorbehaltes erlaubt.

Andererseits gehört aber nach dem Patent zum Nachdruck keine bestimmte Absicht, denn § 3 daselbst erwähnt von einer solchen Nichts; insbesondere bedarf es also zur Widerrechtlichkeit nicht der Absicht, das Product der schriftlichen Vervielfältigung zu verbreiten, sondern es genügt dazu schon das blosse mechanische Vervielfältigen. Auch dies ist zunächst geschichtlich zu erklären, als Ueberrest des Verlagsschutzes, der seiner Natur nach gegen eigenmächtige Verlagsunternehmungen gerichtet war, also gegen etwas, wobei sich die Absicht der Verbreitung schon von selbst verstand, daher nicht besonders erwähnt zu werden brauchte. Immerhin aber mochte hier auch die Tendenz der Prävention mitwirken, wenngleich mehr gefühlt als klar

[1]) Daran hat natürlich insbesondere die französische Praxis und Theorie auch nach 1866 festgehalten, s. die Cassationsentscheidung vom 21. Juli 1881 bei Constant S. 158 f. (Anm.). Uebrigens könnte man weit mehr aus ästhetischen als aus urheberrechtlichen Gründen für das Verbot der Uebertragung von geschützten Werken auf Musikmechanismen sein, weil solche ihre Beliebtheit beim grossen Musikpöbel hauptsächlich den von ihnen gespielten Neuigkeiten verdanken, und somit wenn Neuigkeiten ihnen entzogen würden, ihre Verbreitung sehr abnehmen, und damit der musikalischen und allgemeinen Civilisation, sowie dem Ruhebedürfnis ein grosser Dienst erwiesen würde. Nennen doch die Franzosen mit Recht die Hauptart davon, die Drehorgeln, orgues de barbarie. Aber freilich, durch ein derartiges Gesetz könnte sich ein Kleinhandel niedrigster Sorte in der Kunst entwickeln, der erst recht jene Landplage vergrössern würde.

bewusst; sie ist übrigens auch von Harum, § 66, für das Patent begründet worden. Indessen bildet sie keine Eigentümlichkeit des Patentes, sondern die ganze frühere deutsche und wie früher, so auch noch heute die gesamte fremdländische Gesetzgebung betrachtet die (mechanische) Vervielfältigung schon ohne die Absicht der Verbreitung als Nachdruck. Dass jene Auffassung in der Doctrin zu verschiedenen Anschauungen über Versuch und Vollendung, und dann später auch zu einer neuen gesetzlichen Feststellung und Behandlung des Nachdrucksbegriffes in Deutschland geführt hat, werden wir bei Besprechung des Reichsgesetzes sehen. Für das Patent aber ist es somit das Wichtigste, den Begriff der mechanischen Vervielfältigung genau zu erkennen.

Nämlich eine mechanische Vervielfältigung im Sinne des Urheberrechtes ist keineswegs jede Vervielfältigung, die mit Hülfe eines Mechanismus geschieht, sondern nur jene, bei welcher der „Mechanismus" die Dienste leistet, welche er beim Druck leistet, dass er also bezüglich der Quantität und der Schnelligkeit der Herstellung ein Resultat liefert, wie es ohne derartigen Mechanismus nicht möglich wäre. Dies leisten nicht die in neuester Zeit erfundenen Apparate zum Schreiben für Ganz- oder Halbblinde, wo durch Tasten Buchstaben in Bewegung gesetzt und auf Papier abgedruckt werden, noch jene „Mechanographen" wo durch Application gewisser Teile der Maschine an eine Zeichnung diese getreu durch Nachfahren mit dem Bleistift nachgezeichnet werden kann; ebensowenig wäre dies der Fall bei einem Automaten in menschlicher Gestalt, der vermöge eines verborgenen Mechanismus Wort für Wort wie ein Mensch schreibt. Denn hier unterstützt oder ersetzt der Mechanismus die menschliche Tätigin anderer Beziehung, eine schnellere und massenhaftere Vervielfältigung wird dadurch nicht erzielt, wir können daher eine mechanische Vervielfältigung im Sinne des Urheberrechtes nur jene nennen, wo der Mechanismus eben die sofortige Herstellung einer Mehrheit von Exemplaren bezweckt, ohne dass, wie das S. 160 citirte Judicat sagt, bei den ferneren Exemplaren der ganze Process von Anfang wiederholt zu werden braucht, also solche Hülfsmittel, wo nicht jedes einzelne Schriftzeichen eines besonderen Actes menschlicher Tätigkeit zur Herstellung bedarf, sondern durch einen einzigen spontanen Act sofort eine Mehrheit von Schriftzeichen oder bei Werken der bildenden Kunst, sichtbaren Zeichen, Linien, Formen, Färbungen[1]) hervorgerufen

[1]) Dies geschieht bekanntlich beim Farbendruck.

wird, mag dies gleichzeitig mit den spontanen Acten stattfinden, welche die ersten Zeichen hervorgerufen haben, oder nachher, und im physikalischen Sinn durch mechanische oder chemische oder sonst welche Naturkräfte. Nämlich sowol die Herstellung der mehreren Exemplare zugleich mit dem ersten als auch die nichtmechanische (chemische oder elektrische) fände statt bei jener Erfindung, von der einmal zu lesen war, dass durch eine „elektrische" Feder oder chemisch eigentümlich zubereitetes Papier es möglich sein soll, nicht nur auf dem Blatt, auf dem unmittelbar die Feder sich bewegt, sondern auf einer Reihe von darunter gelegten andern Blättern gleichzeitig mit der Schrift auf dem ersten Blatt genau dieselben Schriftzüge oder anderweitige beliebige Zeichen hervorzubringen, also gleichzeitig mehrere geschriebene Exemplare zu erzeugen. Auch hier bedürfte es nur eines Actes, um eine Reihe von Schriftzeichen hervorzurufen, obwol nicht, wie beim Abdruck, durch jeden einzelnen Act eine Reihe von mehreren Schriftzeichen in einem Exemplar, sondern durch jeden Act jedes Schriftzeichen sofort in einer Reihe von mehreren Exemplaren, und daher auch die mehreren Exemplare, in so wenig Acten als sonst eines entstehen. Daher gehören hieher Druck, Stich, Lithographie, Photographie, Lichtdruck, Hectographie u. s. w.

Wenn also Nachdruck im weitesten Sinn eine eigenmächtige, sichtbare, also bei Litteratur- und Tonwerken schriftliche Reproduction (für Andere) ist, so ist er nach dem Patent eine derartige mechanische Reproduction.

Wie nach dem Pat., so ist nach dem Rg. trotz des Judicates S. 160 und anderer, unter Nachdruck nur unberechtigte schriftliche Vervielfältigung zu verstehen, wenn nicht jede gesetzliche Bestimmung für sich, im Zusammenhang mit den andern und der ganzen Entstehung des Gesetzes Gewalt leiden soll. Sagt doch § 4: „Jede mechanische Vervielfältigung eines **Schriftwerkes**, welche ohne Genehmigung des Berechtigten hergestellt wird, heisst Nachdruck und ist verboten", ferner werden in § 45 als Grundprincipien für den Rechtsschutz der Tonkunst die in § 1—5 aufgestellten Sätze erklärt, die nach ihrem ursprünglichen Gegenstand, dem Schriftwerk, nur auf schriftliche Vervielfältigung anzuwenden sind, zumal da der Phonograph,[1]) der münd-

[1]) Eine Uebertragung auf den Phonographen wäre nach geltendem Rechte zwar überall erlaubt, jedoch nicht die öffentliche Production des gegen diese geschützten Werkes damit. De lege ferenda würde hier weit mehr, als bei Musikmechanismen das Verbot der Uebertragung eines Stückes angezeigt sein, weil der Phonograph alles in der Originalinstrumentation wiedergibt, also der nichtmechani-

liche Vorträge mechanisch reproducirt, damals noch unbekannt war, und auch abgesehen davon, kann man eine mechanische Vervielfältigung der Laute schon darum nicht Vervielfältigung des Schriftwerkes nennen, weil jene eine gleichzeitige, diese nur eine successive mehrfache Existenz des Tonwerkes zur Folge hat, des Unterschiedes der mittelbaren und unmittelbaren Existenz nicht zu gedenken, der bei dem Einen in einer vom Andern sehr verschiedenen Weise vorhanden ist. — Folglich kann auch für Tonwerke die „mechanische Vervielfältigung“ der §§ 1—5 u. s. w. nur schriftliche Vervielfältigung sein, denn eine Rechtsregel erlangt nicht dadurch Erweiterung, dass auf sie ohne ausdrückliche solche Erweiterung bei Behandlung eines Gegenstandes verwiesen wird, bei dem eine solche Ausdehnung denkbar wäre, vielmehr sagt ein schlichter Hinweis darauf, dass hier die Regel genau im ursprünglichen Sinn zu verstehen ist. — Dasselbe erhellt aus der Unterscheidung in § 53 von dramatischen, musikalischen und dramatisch-musikalischen Werken, „welche noch nicht mechanisch vervielfältigt, aber öffentlich aufgeführt worden sind“. Auch dieser Gegensatz zeigt, dass nur an schriftliche Vervielfältigung gedacht wird. Noch deutlicher geht dies aus § 46—48 hervor, den besondern Bestimmungen für Tonwerke, wo von herausgegebenen Bearbeitungen, Abdruck von einzelnen Motiven, Aufnahme in wissenschaftliche Werke, Verpflichtung zur Angabe des Urhebers, und auch vom Abdruck des Textes die Rede ist. Endlich spricht dafür die Begründung in den Motiven zu § 45 und den ganzen 3. Abschnitt: „Da die musikalischen Compositionen ähnlich wie Schriftwerke durch Druck und Stich verbreitet werden“ etc. (Dambach zu diesem Paragraphen S. 219) speciell die zu § 4: „dass selbstredend nicht jedes Abschreiben“ verboten werden solle; auch der Commissionsbericht und die Reichstagsverhandlungen sprechen von nichts Anderem, man sieht, dass an eine andere, als eine schriftliche Vervielfältigung bei § 4 nicht einmal gedacht wurde. Dies ist insbesondere auch geltend zu machen gegen Kohler S. 232; gegen seine Begründung aber: „Es ist ebenso, wie wenn Jemand etwa einen Automaten herstellen und verkaufen würde, welcher nur aufgezogen zu werden braucht, um ein bestimmtes Gedicht zu recitiren“ das schon vorher Ausgeführte, dass auch ein solcher

---

schen Aufführung des Originals weit mehr Concurrenz macht, als ein Musikmechanismus, ja man könnte von diesem Gesichtspunkt aus nicht nur einen Urheberschutz, sondern auch einen Schutz der Virtuosen, Concertgeber und dramatischen Künstler gegen phonographische Reproduction ihrer Leistungen befürworten.

Automat keine schriftliche und daher keine verbotene Vervielfältigung eines Geisteswerkes ist.

Mithin ist auch der Begriff der mechanischen Vervielfältigung für das Reichsgesetz ganz derselbe, wie für das Patent und alle übrigen Urhebergesetze, daher kann für die nähere Bestimmung dieses Begriffes nach dem Reichsgesetze auf das verwiesen werden, was schon vorher zum Patent erörtert wurde. Aber das Reichsgesetz begnügt sich nicht damit, die mechanische Vervielfältigung der schriftlichen Form dem Urheber vorzubehalten, sondern räumt ihm, wie das französische Recht, auch die ausschliessliche Befugnis zur nichtmechanischen Vervielfältigung mittelst Abschreibens ein, und darin besteht der erste von den grossen Fortschritten, welche es über das Patent hinausgemacht hat, dieser ist aber zugleich ein Fortschritt über die ganze bisherige deutsche Gesetzgebung. Denn noch das bayrische Gesetz von 1865 hatte (nach dem Frankfurter Entwurfe) so entschieden den hergebrachten Standpunkt festgehalten, dass es in Art. 5 sogar ausdrücklich erklärte: „Das Abschreiben litterarischer Erzeugnisse selbst um Lohn, und für Mehrere, gilt nicht als Nachdruck", Mandry S. 135. So recht im Gegensatz dazu lautet § 4 letzter Absatz des Reichsgesetzes: „Als mechanische Vervielfältigung ist auch das Abschreiben anzusehen, wenn es dazu bestimmt ist, den Druck zu vertreten", und zwar hat sich die Reichsgesetzgebung zu dieser Erweiterung des Vorbehaltes der schriftlichen Form nicht sowol aus principiellen Gesichtspunkten (die ja vor Allem schon dafür sprechen) bewogen gefunden, sondern aus praktischen Gründen, zumal wegen der schon erwähnten, von Vesque so eingehend besprochenen Verbreitung und Bedeutung des Abschreibens von Musikalien, welche sowol von der Regierung in den Motiven, als auch von verschiedenen Mitgliedern des Reichstages in der Debatte hervorgehoben wurde. Dennoch ist diese Erweiterung des Urheberrechtes, obwol auf eine derartige Begränzung in den Verhandlungen angespielt wurde, nicht bloss für musikalische Werke vorgenommen worden, beiläufig bemerkt, mit Recht, da ja mündliche, zumal akademische Vorträge [1]) leider ebensosehr durch Abschrift eigenmächtig verbreitet werden, wie Musikalien. Uebrigens wäre es wol besser gewesen, anstatt „als mechanische Vervielfältigung" zu sagen: „Als unerlaubte Vervielfältigung" oder „als Nachdruck", denn nur eine gleiche Behandlung durch das

[1]) Von welchen merkwürdigerweise in den Reichstagsverhandlungen gar nicht gesprochen wurde.

Gesetz, nicht eine begriffliche Identität mit der mechanischen Vervielfältigung soll dadurch ausgedrückt werden.[1])

Die Bestimmung den Druck zu vertreten, besteht aber, wie weiter unten bewiesen werden soll, nur darin, dem Zweck der Verbreitung zu dienen, also in der Absicht der Verbreitung, dies führt uns auf den zweiten grossen Fortschritt des Reichsgesetzes über die bisherige Gesetzgebung, es ist dies die Aufnahme dieser Absicht unter die Merkmale der widerrechtlichen eigenmächtigen Vervielfältigung. Allerdings wird dieses Erfordernis nicht bei der eigentlichen Bestimmung des Nachdruckes in § 4 aufgestellt, welche lautet: „Jede mechanische Vervielfältigung eines Schriftwerkes, welche ohne Genehmigung des Berechtigten hergestellt wird, heisst Nachdruck und ist verboten" aber nach § 18–25 treten Rechtsfolgen des Nachdruckes offenbar nur dann ein, wenn die Vervielfältigung entweder in der Absicht der Verbreitung veranstaltet, oder die Verbreitung schon geschehen ist. Sogar die Einziehung kann nur bei Absicht der Verbreitung oder bei wirklicher Verbreitung stattfinden, von welcher wir, wie früher angedeutet, jetzt nur die Erstere besprechen wollen. Endemann freilich behauptet zu § 21, dass zur Einziehung der objective Tatbestand nach § 4, unangesehen des subjectiven Tatbestandes des § 18 ausreiche, und tadelt dies lebhaft als masslose Uebertreibung des Schutzes, S. 49 II A. f. Aber das Willensmoment, das nach § 21 zur Einziehung nicht erforderlich ist, kann nur das Verhalten gegenüber der Berechtigung anderer Personen, von welchen man weiss oder wissen könnte, d. h. eine wissentliche, daher dolose, oder wissbare, daher culpose Verletzung eines fremden Urheberrechtes sein, und die Absicht der

[1]) Es geht also zu weit, wenn Wächter wegen dieser gesetzlichen Gleichstellung auch eine begriffliche Identität zwischen mechanischer Vervielfältigung und Abschreiben für das deutsche Reichsrecht construirt, Autorr. S. 177 vorl. Abs., indem er sagt: „Diese Technik (der körperlichen Herstellung der Nachdrucksexemplare muss eine solche sein, welche die Herstellung einer Vielheit von Exemplaren bewirkt. Anders lässt sich der Begriff des mechanischen Verfahrens nach dem positiven Recht nicht fassen, nachdem dasselbe als mechanische Vervielfältigung auch das Abschreiben bezeichnet, wenn letzteres dazu bestimmt ist, den Druck zu vertreten". Uebrigens lässt sich jene Definition schon mit Rücksicht auf § 22 des Reichsgesetzes anfechten, wonach schon die Herstellung eines Nachdrucksexemplars das vollendete Vergehen bildet, es sollte statt „bewirkt" heissen „bezweckt".

Mit Recht bemerkt Klostermann Urheberr. S. 222 Anm. 4, S. 223 gegen die gesetzliche Ausdrucksweise: „Die gewählte Fassung ist nicht als besonders glücklich zu bezeichnen. Das Abschreiben kann unmöglich als eine Art der mechanischen Vervielfältigung angesehen werden, da es gerade den einzigen denkbaren Gegensatz zu den mechanischen Vervielfältigungsweisen bildet".

Verbreitung kann ja doch sicherlich auch ohne jede Kenntnis von einem fremden Urheberrecht vorkommen, selbst dann, wenn die darauf bezügliche Unkenntnis vollkommen entschuldbar ist, wenn also derjenige, der den Nachdruck in der Absicht der Verbreitung anfertigte, nicht einmal culpos, also nur objectiv Unrecht verübt hat. Dass nun wirklich zur Einziehung stets die Absicht der Verbreitung gefordert wird, geht weiter daraus hervor, dass die Motive ausdrücklich die Einziehung für den Fall des unvorsätzlichen oder unfahrlässigen Handelns zu § 22, erster Absatz, als Sicherung gegen Fortsetzung oder Wiederholung des Nachdruckes bezeichnen, eine Fortsetzung oder Wiederholung will und darf man ja nur bezüglich solcher Handlungen verhindern, deren Vollziehung auch ohne schuldbares Moment eine Verletzung, keine blosse Gefährdung fremden Interesses bilden, es ist dies eine Repressivmassregel, gegründet auf ein objectives Unrecht, keine Präventivmassregel, wie das Verbot des Nachdruckens auch bei mangelnder Absicht der Verbreitung in andern Gesetzen. Eine Verletzung fremden Interesses im Gegensatz zur blossen Gefährdung könnte aber ein Druck nicht bilden, der ohne Absicht der Verbreitung angefertigt worden ist. Ferner wäre auch durch die Einziehbarkeit eines Druckes ohne Verbreitungsabsicht die Freiheit illusorisch, welche nach § 18 ff. ein Jeder hat, für sich selbst, also ohne diese Absicht etwas abzudrucken. Wirklich erklärt auch Dambach, S. 135 Abs. 3, dass nach dem vorliegenden Gesetze die Absicht der Verbreitung „ein notwendiges Erfordernis zum Tatbestand des verbotenen Nachdruckes" sei. Das Fehlen dieses Merkmals in § 4 erklärt sich also höchstens aus dem Zusammenhang mit § 25, d. h. aus der Absicht, bezüglich des in § 25 definirten selbständigen Delictes der wirklichen Verbreitung (im Gegensatz zum Delict des Nachdruckes) die Meinung auszuschliessen, dass diese wirkliche Verbreitung nur bei einem solchen Nachdruck verpönt sei, der bereits mit der Absicht der Verbreitung angefertigt wurde, was indessen, wie wir sehen werden, dennoch beim Nachdruck durch blosses Abschreiben zutrifft, worin natürlich ein Mangel des Gesetzes liegt.

Uebrigens ist die Aufnahme der Verbreitungsabsicht in den Nachdruckstatbestand, ebenso wie ihre Ausschliessung bei den Drucken, die nachträglich wirklich verbreitet wurden, ein Beleg für die zu Anfang dieses Abschnittes behauptete schärfere Unterscheidung von Beiden und eine Frucht deutscher Wissenschaft und Rechtssprechung, demgemäss fehlt sie auch in den nichtdeutschen Gesetzen, selbst der neuesten Zeit. In der deutschen Litteratur tritt zuerst bei

Wächter Verlagsr. S. 613 das eigentlich nur theoretische Postulat auf, dass die wirkliche Verbreitung zur Vollendung notwendig sei, so dass in der Vervielfältigung an sich nur der Versuch zu erblicken wäre. Durch die spätere Litteratur und Rechtssprechung, besonders durch die des preussischen Obertribunals (Dambach S. 134) hat sich dann die richtige Anschauung festgesetzt, dass zwar nicht die Verbreitung selbst, aber doch die Absicht der Verbreitung zum Tatbestand des Nachdrucks gehöre (vgl. auch Mandry S. 274, wo insbesondere auf die praktische Bedeutung der Frage, bezüglich der Absicht, den Druck erst nach Ablauf der Schutzfrist zu verbreiten, hingewiesen wird,[1]) welche nämlich den Nachdruck ausschliesst (Dambach S. 135).

Dass es nun gleichfalls die Absicht der Verbreitung, und nur sie es ist, die das Abschreiben zur unerlaubten Vervielfältigung macht, geht einerseits schon daraus hervor, dass selbst die mechanische Vervielfältigung ohne diese Absicht erlaubt ist, ferner aber daraus, dass der Zweck der Verbreitung von allen Zwecken, zu welchen eine Abschrift statt des Druckes dienen könnte, am Weitesten geht, und somit die Bestimmung, den Druck zu vertreten, in sich begreift, ja

[1]) Es seien hier die bei der Debatte im Reichstag geltend gemachten Meinungen der Abgeordneten dem Hauptinhalte nach mitgeteilt, welche, wie schon gesagt, hauptsächlich das Abschreiben von Musikalien betrafen:

Bähr: Musikalienabschriften zur Ersparnis einiger Silbergroschen, also zum Privatgebrauch seien ganz unerheblich, hingegen von Wichtigkeit die Fälle, dass Partituren, die von Verlagshandlungen nicht gedruckt, sondern nur in Abschrift verkauft werden, eigenmächtig abgeschrieben werden, dem gegenüber sei kein allgemeines Verbot des Abschreibens nötig, sondern nur das Abschreiben einer Handschrift zu verbieten, welche (also nicht die Abschrift, sondern deren Vorlage!) im Verkehr den Druck zu vertreten bestimmt ist.

Hennig: Von Musikalien würden insbesondere geistliche Werke wegen der grossen Kosten selten in Partituren gedruckt, sondern gewöhnlich nur abgeschrieben, ferner werden kleinere Stücke zum Zweck der Veränderung in der Composition, z. B. (!) zur Transposition abgeschrieben. Das Abschreiben, welches „hierunter getroffen werden soll“, beziehe sich immer auf die Partituren, bezüglich welcher der Verleger, und auf diese Art mittelbar, weil dem Verleger die Zahlung eines höheren Salairs an den Autor nur dadurch ermöglicht wird, auch der Autor geschützt werden muss. Der Bähr'sche Vorschlag scheint ihm (H.) unzureichend, er wolle indess nicht sofort darüber urteilen.

Duncker tadelt die Casuistik in Abs. 3. Man sollte es dem Richter überlassen, zu bestimmen, was mechanische Nachbildung sei.

Meyer leugnet dies, und ist für Verbot des Abschreibens eines nicht im Druck erschienenen Schriftwerkes.

Endemann: Nach Abs. 3 muss jedes Abschreiben verboten werden, er stimmt daher gegen diesen Absatz.

sich damit völlig deckt. Dagegen meint Endemann S. 18, dass es bei jeder Abschrift eines gedruckten Werkes ipso facto gewiss sei, dass sie den Druck vertreten soll; aber das gilt doch nur bezüglich eines einzelnen Druckexemplares, hier jedoch handelt es sich offenbar nicht um die Bestimmung, den Druck in jener Weise zu vertreten, deren Vertretung durch die Schrift ipso facto gewiss ist, sondern um eine solche Vertretung, welche das leistet, was regelmässig nicht die Handschrift, sondern nur der Druck leistet, es handelt sich also nicht darum, vermittelst der einzelnen Handschrift das einzelne Druckexemplar, sondern vermittelst des Abschreibens das Drucken zu ersetzen, also durch blosses Schreiben dieselbe vielfache Erzeugung von Exemplaren und dieselbe Beeinträchtigung von Urheberinteressen zu bewirken, wie dies sonst durch den Druck stattfindet. Dies kann eber nur durch Verbreitung geschehen, die Absicht der Verbreitung ist es also, welche das massenhafte Abschreiben erst zur Absicht den Druck zu ersetzen, also zum Nachdruck macht, geradeso wie sie anderseits zu dieser Beschaffenheit hinreicht.

Kehren wir jedoch zu den wirklichen Drucken und der Bedeutung der beabsichtigten oder wirklich stattgefundenen Verbreitung zurück. Was zuerst die Absicht ohne wirkliche Verbreitung betrifft, so muss sie, um den Druck zum Nachdruck zu machen, schon bei der Anfertigung des Druckes gehegt worden sein, ihr späteres Entstehen bewirkt an sich diese Qualification noch nicht, sondern nur die wirklich stattfindende Verbreitung. Die bei Anfertigung des Druckes gehegte Absicht der Verbreitung aber genügt, wie schon angedeutet, auch ohne wirkliche Verbreitung dazu, ferner braucht die Absicht nicht auf eine Verbreitung gerichtet zu sein, die im Wege der Oeffentlichkeit stattfinden soll, ebensowenig auf Verbreitung gegen Entgelt, und selbst die entgeltliche Verbreitung kann auch eine andere, als die Verbreitung durch Verkauf sein, so z. B. (für die erstere Art) wäre die Absicht, eine Sammlung von eigenmächtig gedruckten fremden Kirchenliedern durch private Verteilung unter Schulkinder ohne Entgelt zu verbreiten, wie dies manchmal frommen Eiferern einfällt, hinreichend, um den Druck widerrechtlich zu machen, ebenso wäre dies die Absicht des Verbreitens mit oder ohne Entgelt.[1] Ferner ist verbotene Verbreitung auch dann beabsichtigt, wenn die fraglichen Exemplare andern nicht zu ihren Zwecken und zu ihrem Gebrauch

[1] Wohlgemerkt, der eigenmächtig angefertigten schriftlichen Vervielfältigung, nicht etwa von rechtmässigen Exemplaren.

mitgeteilt werden, sondern darum, weil der Mitteilende zu seinen Zwecken und zu seinem Gebrauch dieser Exemplare die Mitteilung an andere nötig hat, wenn z. B. Jemand zur Aufführung eines Chor- oder Orchesterwerkes eigenmächtig Stimmen vervielfältigt, z. B. nach einer Abschrift autographirt, um sie den Mitwirkenden bei der Probe und Aufführung vorzulegen, möge dies auch selbst von einem Verein gegenüber den Vereinsmitgliedern geschehen, denn selbst wenn man dagegen mit der Fiction der juristischen Persönlichkeit operiren wollte, so wären sie doch auch als Vereinsmitglieder andere Personen als der Verein selbst; das Richtige ist aber, dass diese Fiction hier gar nicht in Betracht kommen kann, denn in Wahrheit haben die Vereinsleiter, welche das Werk anschafften, die Absicht, Vervielfältigungen unter die Vereinsmitglieder zu verbreiten. Wirklich würde der Verlag von Chor- und Orchesterwerken dadurch um den ganzen Schutz und um seine ganzen Kosten kommen, wenn man eine solche Verbreitung innerhalb eines Vereines nicht als Verbreitung in verbotenem Sinne auffassen würde, denn solche Werke sind bezüglich des Kaufes und Ertrages auf Vereine und Anstalten als Käufer angewiesen, zumal was die einzelnen Stimmen betrifft. Wäre es erlaubt, dass diese vom Verein „zum eignen Gebrauche" vervielfältigt werden, so bliebe gar keine Möglichkeit übrig, Käufer dafür zu finden, und auch nur die Kosten für den Druck dieser Einzelstimmen hereinzubringen. Diese Auffassung ist auch schon durch eine Entscheidung des Reichsoberhandelsgerichtes von 1875 bestätigt worden, welche es als Nachdruck erklärte, dass ein Chormeister für seinen Gesangverein Stimmen eines gedruckten Männerchors autographiren liess.[1]) Genau dasselbe gilt daher vom Abschreiben zu diesen Zwecken. Es wird mithin das mehrfache Abschreiben von einzelnen Stimmen, sei es auch nur zur Aufführung im häuslichen Kreis, immer als eine Verbreitung gelten müssen, wo hingegen ein Werk oder jede einzelne Stimme eines Werkes zu diesem Gebrauch nur einfach abgeschrieben wird, (was zumal bei solchen leichter geschehen wird, wo die einzelnen Stimmen nur einfach besetzt zu werden brauchen, wie bei einem Kammermusikstück, aber auch für häusliche Aufführung eines Chores denkbar ist), da findet keine Vervielfältigung und auch keine Verbreitung

[1]) Nur ist der dabei angewandte Vergleich mit dem für die Bürgerkinder bestimmten Nachdruck eines Schulbuches durch eine Bürgergemeinde falsch, denn die Bürgerkinder verhalten sich zu der Gemeinde nicht wie Gesangvereinsmitglieder zum Verein.

im eigentlichen Sinne statt, dies ist also erlaubt, natürlich ebenso das einfache Abschreiben des ganzen Stückes, es ist aber nicht nur das einfache Abschreiben eines ganzen Stückes zum eigenen Gebrauch, sondern auch das mehrfache Abschreiben zu demselben Zweck gestattet, z. B. wenn man je ein Exemplar des Werkes an verschiedenen Orten, wo man sich abwechselnd aufhält, bereitliegen haben will. Ganz selbstverständlich ist die Erlaubtheit des Abschreibens zum Zweck des theoretischen Studiums, im Gegensatz zur Aufführung, was aus musikalisch-didaktischen Gründen sehr wichtig ist, denn für jenes Studium bildet dies ein Hilfsmittel, welches nicht durch blosse Lehren, mithin auch nicht durch die Anschaffung gestochener oder gedruckter Exemplare ersetzt werden kann, dessen sich (s. Abschn. III) daher die grössten Meister stets bedient haben. Hieher zählt auch Mozarts Aufzeichnung des nur gehörten „Miserere" zum eigenen Gebrauch.

In diesem Fall wird ja das Werk nicht einmal weiter mitgeteilt, geschweige denn verbreitet, sondern nur von demjenigen, dem es bereits mitgeteilt ist, in derselben Form festgehalten, es ist nicht anders, als wenn er es sich auswendig merken würde, wie schon Pouillet bemerkt hat, daher haben wir bereits im 3. Abschnitt kennen gelernt, dass dies völlig ausserhalb des Rechtsbereiches liegt, ja es bildet dies selbst dann keinen Nachdruck, wenn sich der Abschreibende ohne Erlaubnis des Originals bemächtigt, wie Bach als Knabe tat,[1]) nach unsern Gesetzen selbst nicht bei dem noch vom Urheber geheim gehaltenen Original, denn auch dann würde er keine Mitteilung oder Verbreitung an und unter Andere in schriftlicher Form vornehmen.

Nach dem Gesagten beantwortet sich auch die Frage, nach dem Abschreibenlassen und Abschreiben für Andere. Vor Allem ist es gewiss, dass der keinen Nachdruck begeht, der etwas für seinen Privatgebrauch abschreiben lässt, weil keine Verbreitung im

---

[1]) Daher wird die Intention des § 4 theoretisch nicht erklärt durch die oftgenannte Aeusserung des Bundeskommissärs, Sitzung 42 Ber. S. 818 „was verboten werden soll, ist nur das Abschreiben im Grossen" und, „dass nicht jedes Abschreiben, auch das privative verboten sein soll und es sich von selbst verstehe, dass ich ein Buch oder Lied mir abschreiben kann, wenn es mir Vergnügen macht", denn offenbar ist nicht nur das Abschreiben im Grossen zu verbieten, sondern jedes mehrfaches Abschreiben mit Verbreitungsabsicht, welches allerdings mit dieser Absicht sich meist nur in einer Ausdehnung lohnt und daher wirklich vorkommt, die Abschreiben im Grossen genannt werden kann. Aber ebenso, wie zum Nachdruck durch mechanische Vervielfältigung ein Druck auch nur von wenigen Exemplaren genügen würde, so zum Nachdruck durch Abschreiben, wenn es nur in der Absicht der Verbreitung geschehen ist.

auseinandergesetzten Sinne vorhanden ist; sollte auch der Copist die Gelegenheit zur Anfertigung mehrerer Abschriften und zu deren Verbreitung benützen; (würde ja der Besteller selbst dann keinen Nachdruck begehen, wenn er für sich ohne die Verbreitungsabsicht eine Copie drucken würde), sondern nur der Copist begeht einen Nachdruck. Ferner begeht auch der, welcher für andere etwas abschreibt, keinen Nachdruck, so lange er dies ohne die Absicht der Verbreitung tut, also so lange er nicht in dieser Absicht eine Mehrheit von Abschriften eines und desselben Werkes anfertigt; durch eine Mehrheit von Abschriften, die aus dieser Absicht hervorgegangen sind, würde er nämlich schon dann einen Nachdruck verüben, wenn auch jede einzelne Copie von einem Andern bestellt wäre, als die übrigen, nicht erst dann, wenn er ohne Bestellung und zum Zweck der Feilbietung eine Mehrheit von Exemplaren anfertigt. Die Absicht der Verbreitung kann daraus hervorgehen, dass er auf einmal die Bestellung von mehreren Exemplaren angenommen hat, unter Umständen, insbesondere bei gewerbemässigen Abschreibern auch aus der Annahme von successiven Bestellungen; übrigens ist es aber nicht notwendig zum Beweis dieser Absicht, dass das Abschreiben gewerbe- oder berufsmässig betrieben wird, auch ein gelegentliches Abschreiben in mehreren Exemplaren für andere, also zur Verbreitung, wäre schon Nachdruck, s. Dambach S. 51 f. Ebenso ist es gleichgültig, ob das Abschreiben entgeltlich oder unentgeltlich stattfindet, und auch letzteres kann sich ereignen, z. B. durch ein Gesangvereinsmitglied für den Verein. — Andrerseits bildet das Abschreiben eines Werkes für Andere in einzelnen Exemplaren von Fall zu Fall, oder gar das nur einmal geschehende keinen Nachdruck, auch wenn es gegen Bezahlung geschieht. Das freilich versteht sich wieder von selbst, dass der einen Nachdruck begeht, der bei Gelegenheit der Bestellung eines einzelnen Exemplares gleich eine Mehrheit von Exemplaren abschreibt, um für künftige Bestellungen einen Vorrat zu haben, es genügt also, dass eine der Personen, welche an dem Abschreiben moralisch beteiligt war, diese Absicht hatte, mag dies der Besteller oder der Ausführende sein.[1]) Umgekehrt kann die

[1]) Dies meint wol Endemann S. 18 (nach dem Vorhergehenden: „Es ist nicht gesagt, dass der Vervielfältiger, oder der Besteller derselben, oder der Empfänger speciell gerade die Absicht, oder das Bewusstsein haben müsse, dass durch die Abschrift der Druck ersetzt wird,") mit dem jedenfalls widerspruchsvoll ausgedrückten Satz: „es heisst objectiv, wenn die Abschrift dazu bestimmt ist", was bei Wächter in noch weniger gelungener Fassung S. 180 ausgedrückt wird: „Die Bestimmung den Druck zu vertreten, ist nicht eine subjective, welche in der Intention des Ab-

Uebernahme von Copien verschiedener Werke in je einem Exemplare, selbst wenn sie gewerbemässig stattfindet, keinen Nachdruck bilden.

Ganz gewiss ist daher die Behauptung, die oft Verleger Compositionen, namentlich Vocalcompositionen „zur Warnung" vordrucken, dass jedes Abschreiben gegen Entgelt, gesetzlich nach § 4 verboten sei, in dieser Allgemeinheit unrichtig, denn ein einmaliges gelegentliches Abschreiben, wird durch Entgelt ebensowenig zu einer Abschrift, die den Druck im Sinn des § 4 vertritt, wie dadurch, dass sie gelegentlich wiederholt wird, selbst wenn abermals gegen Entgelt.

Betrachten wir uns nun die fremden Rechte bezüglich der Stellung, die sie gegenüber der handschriftlichen eigenmächtigen Reproduction einnehmen, so finden wir, wie schon erwähnt, das französische von allem Anfang an auf dem Standpunkte, dass schon diese und zwar nicht bloss, wenn sie zu massenhafter Reproduction, sondern wenn sie überhaupt nur zur Mitteilung dienen soll, verboten ist, wozu viel beigetragen haben mag, dass der Ausdruck „contrefaçon" das Merkmal der mechanischen und massenhaften Vervielfältigung nicht enthält. Dies ist auch beim englischen Wort copyright und dinfringement of copyright nicht der Fall, immerhin wird hier gesetzlich dazu ein ausschliessliches Recht „of printing or otherwise multiplying copies" gefordert (Vict. cit., Abs. II), also wenn Abschreiben, jedenfalls auch ein solches, das auf massenhafte Verbreitung wie beim Druck abzielt.[1]) Hingegen hat das dänische Gesetz von 1857 ausdrücklich den älteren Standpunkt festgehalten, indem es in Art. 1 nur von mechanischer Vervielfältigung spricht, ebenso Russland Art. 14, darin sind ihm von den Gesetzen 1870 nur die der stammverwandten Länder Schweden und Norwegen (Art. 1 von jedem derselben) gefolgt, hingegen nach den übrigen neuern Gesetzen allen ist Abschreiben im Allgemeinen auch als Mittel verbotener Reproduction anerkannt, und zwar im ungarischen, Art. 5 letzter Absatz, in genauer Nachahmung des deutschen Reichsgesetzes, die Gesetze Italiens, Spaniens, Portugals, Belgiens, Hollands und der Schweiz, also von ganz West- und Südeuropa aber verbieten schlechthin jede Reproduction, denn sie ge-

schreibenden liegen müsste, sondern eine objective"; jede Bestimmung geht ja aus der Absicht des bestimmenden Subjectes hervor, ist also etwas Subjectives, nichts Objectives, auch wenn sie nicht aus der Absicht des Abschreibenden hervorgeht, sondern desjenigen, der ihm den Auftrag dazu gegeben hat.

[1]) Slater, S. 180, hält es wenigstens bei Werken der bildenden Kunst für zweifelhaft, ob eine Freihandcopie verboten ist.

brauchen nur diesen Ausdruck so dass jede handschriftliche Reproduction auch, ohne dass sie auf Ersatz des Druckes hinzielt, verboten ist, sobald sie nur für Mitteilung an andere bestimmt erscheint. Italien, Art. 32, Spanien, Art. 7, Portugal, Art. 573, Belgien, Art. 1, Holland, Art. 1, Schweiz, Art. 1, sie stehen also alle auf französischer Grundlage und leiden an dem Fehler zu grosser Ausdehnung und Unbestimmtheit dieses Gedankens, denn es bleibt nicht nur praktisch, sondern auch moralisch genommen eine krämerhaft-egoistische und kleinliche Pedanterie, das gelegentliche einzelne Abschreiben, sei es auch für andere, zu verbieten, denn durch solche sporadische Abschriften leidet die Correctheit der Ueberlieferung nicht, und eine derartige Benutzung fremden Gutes muss ebenso gestattet sein, wie nach den Legalservituten beim körperlichen Eigentum, obwol sie eine Ausnahme vom Princip bildet. Auch hier zeigt sich die Wahrheit von Richard Wagners Wort: „Der Regel Güte daraus man erwägt, dass sie auch 'mal 'ne Ausnahm' verträgt“.

III) Das Bisherige gilt sowol vom musikalischen, wie vom litterarischen Urheberrecht, denn es betrifft Zweck und Mittel der schriftlichen Mitteilung, also gemeinsame Fragen beider Urheberrechte. Nunmehr gelangen wir aber bezüglich der schriftlichen Mitteilung zum rein musikalischen Urheberrecht, indem es sich im Folgenden um die Bedeutung jenes Elementes handelt, das den Unterschied zwischen litterarischem und musikalischem Urheberrecht bildet, es ist das Wesentliche des Werkes. Dieses kommt nämlich in Betracht auch, soweit es sich um eine Reproduction mit Veränderung des Unwesentlichen handelt, da auch eine solche, nicht bloss eine gänzlich, also auch im Unwesentlichen unveränderte Reproduction dem Urheber des Werkes von Rechtswegen vorbehalten sein muss, und zwar ist dies theoretisch ebenso einleuchtend, wie praktisch fühlbar, Letzteres durch die Concurrenz, welche diese Nachbildung dem Original bereitet, wie durch den daraus entstehenden Gewinn für den Nachbildner, der doch nur durch den Wert des nachgebildeten Originales verursacht ist. Demzufolge ist aber andererseits eine Production mit Veränderung des Wesentlichen keine Reproduction, mithin bedarf es zur Grenzbestimmung zwischen erlaubter und vorbehaltener Reproduction der richtigen Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen, und wir haben schon in der Einleitung darauf hingewiesen, dass das Wesentliche, und damit auch der Unterschied vom Unwesentlichen in der Tonkunst ganz anders ist, als in der Litteratur; daher ist auch das musikalische Urheberrecht, soweit es

darauf gebaut ist, ein ganz Anderes als das litterarische Urheberrecht. Kurz gefasst lässt sich der diesbezügliche Gegensatz also ausdrücken: in der Litteratur ist die Reproduction des abstracten Gehaltes, d. i. des Gedankenganges in anderer concreter Form, eine unerlaubte Nachbildung, entsprechend der Tatsache, dass der abstracte Gehalt das Wesentliche bildet, was indess für die Poesie, wo auch Nichtabstractes wesentliche Bedeutung hat, vielfach Modification erleidet; in der Tonkunst ist aber selbst das Wesentliche stets nur ein Concretes, sinnlich Wahrnehmbares, neben diesem Wesentlichen und Concreten gibt es aber auch in der Tonkunst ein Unwesentliches und doch Concretes, und die Unterscheidung von Beidem und demgemäss die Behandlung einer Reproduction des Wesentlichen mit Veränderung des Unwesentlichen als Nachdruck ergibt sich zum Teil aus gewissen allgemeinen Grundsätzen, zum Teil ist sie besonders und ausdrücklich in unsern Gesetzen anerkannt. Natürlich ist aber bei Allem dem nur insofern Nachdruck vorhanden, als auch die bereits entwickelten Merkmale des Nachdruckes in Bezug auf Mittel und Zweck zutreffen.

A) Unter dieser Voraussetzung ist nun erstens vorbehalten, daher andererseits Nachdruck eine Transponirung in eine andere Tonart, und zwar ganz im nämlichen Sinn, wie die Reproduction in der Originaltonart. Denn ein- und dasselbe Tonstück kann in verschiedenen Tonarten wiedergegeben werden, ohne dadurch auch nur im Mindesten sich zu verändern, weil ja, wie wir bereits in der Einleitung berührt haben, der Tonsatz nicht durch die absolute Tonhöhe und Tonlage, sondern durch das Verhältnis der Töne zu einander bestimmt ist, welches bekanntlich auch bei Transponirung das Gleiche bleibt. Auch das Verhältnis des Tonsatzes zum Klangmaterial, nämlich die Art der Anpassung daran erleidet bei Transponirung keine Aenderung, wenn auch manchmal das Klangmaterial selbst (z. B. bei Transponirung eines Sopranliedes für Bass), es wird in keiner Beziehung etwas musikalisch Eigenartiges geleistet, mit andern Worten, es findet nicht einmal eine Bearbeitung statt, sondern nur eine nach äusserlichen schablonenhaften Regeln vor sich gehende Behandlung; man kann hier am Allermeisten von mechanischem Vorgehen in geistiger Beziehung (wie es das alte darmstädtische Gesetz für die Bearbeitung tat), sprechen.

B) Natürlich gilt dasselbe, wie von der Transponirung, von blosser Aenderung der Schriftzeichen, z. B. Umschreibung in einen anderen Schlüssel, etwa aus dem Sopran- in den Violinschlüssel, von der Verwandlung der Bassbezifferung in Noten (wenn es ohne rhythmische

und melodische Neubildung geschieht, und wo diese Bezifferungen ganz einfach und unzweideutig sind), und umgekehrt vom Ausschreiben gewisser Vortragsmanieren und Verzierungen (Gruppetto, Vorschläge, Pralltriller u. s. w.), auch dies ist etwas Feststehendes, mithin ist die Auflösung derartiger Zeichen in Notenzeichen nur graphisch, und nicht dem Wesen nach vom Original unterschieden.

C) Ferner ist es auch in Verbindung mit Eigenem unerlaubt, Fremdes eigenmächtig, zumal in schriftlicher Form zu reproduciren; kennen wir ja doch schon als unzulässig die einseitige Drucklegung oder sonstige Reproduction durch einen Miturheber auch, ja insbesondere für den Fall der nicht verabredeten Miturheberschaft, in welchem, wie wir S. 142 gesehen haben, nur eine communio pro diviso, nur ein Verfügungsrecht über den eigenen Anteil entsteht, Beispiele haben wir ebenfalls an der Bach-Gounod'schen Meditation,[1]) und andern Hinzufügungen zu ganzen oder nicht ganzen Tonwerken kennen gelernt. Ebenso wissen wir schon, dass in diesen Fällen einer Verbindung von Eigenem mit Fremdem die Nachdruckseigenschaft nicht auf den ganzen Druck sich erstreckt, sondern nur auf das vom Nichtherausgeber Herrührende, was noch geschützt ist. Ein solcher Druck ist aber zugleich, wenn ein Nachdruck des ganzen fremden Werkes stattfindet, eine Verletzung des fremden Rechtes seinem ganzen äussern Umfang nach, man könnte sagen, er ist teilweiser Nachdruck in Rücksicht auf ihn selbst, vollständiger Nachdruck in Rücksicht auf das Nachgedruckte, sprachlich wäre es daher jedenfalls das Richtigere und Deutlichere, einen solchen Nachdruck „teilweisen Nachdruck" zu nennen, und einen Nachdruck, wo nur ein Teil eines fremden Werkes nachgedruckt wurde, dann aber der ganze Nachdruck Nachdruckseigenschaft hat, als „Nachdruck von Teilen" zu bezeichnen, indessen wird (z. B. von Dambach) auch letzterer „teilweiser Nachdruck" genannt, was dadurch gerechtfertigt ist, dass für die Bezeichnung die Grösse der Rechtsverletzung massgebend sein soll; immerhin bleibt aber eine Undeutlichkeit zurück, und wir wollen daher wirklich im Folgenden, wo davon die Rede sein soll, dass nur ein Teil des fremden Werkes nachgedruckt wird, von Nachdruck von Teilen sprechen, umsomehr als das Gesetz nicht zum andern Ausdruck nötigt, indem das Patent überhaupt keinen solchen aufweist, das Reichsgesetz von „teilweisen Vervielfältigungen" spricht (§ 4).

[1]) Welche von Vesque S. 89 in sehr unklarer und unrichtiger Weise als Variation aufgefasst wird.

Nämlich von beiden Gesetzen enthält nur dieses die ausdrückliche Bestimmung, dass es hinsichtlich des Verbotes des Nachdruckes keinen Unterschied macht, ob das Schriftwerk ganz oder nur teilweise vervielfältigt wird (a. a. O.). In der Tat ist sie überflüssig, denn sie folgt und zwar für alle Gesetze schon daraus, dass die Teile ebenso geschützt sein müssen, wie das Ganze; würde doch im entgegengesetzten Falle auch der Schutz des Ganzen illusorisch werden. Somit rechtfertigt sich die besondere Hervorhebung dieser Wahrheit für ältere Gesetze, z. B. den Code pénal, nur durch das noch ungeklärte Rechtsbewusstsein und die laxe Praxis früherer Zeiten, für neuere Gesetze, wie das Reichsgesetz, aber wol durch das Bestreben, die in einigen Paragraphen enthaltene Erlaubnis teilweisen Nachdruckes recht deutlich als blosse Ausnahme erscheinen zu lassen. Wenn nun zufolge der Möglichkeit von harmonischen Ergänzungen in der Musik auf eine nur ihr eigentümliche Art ein Druck mit nur teilweiser Nachdruckseigenschaft stattfinden kann, so gilt dies zufolge der Möglichkeit harmonischer Zergliederung in noch höherem Grade für den Nachdruck blosser Teile, haben wir doch schon in der Einleitung auf dieses urheberrechtliche Ergebnis aus dem Wesen der mehrstimmigen Musik und dem Verhältnis ihres Ganzen zu den Teilen hingewiesen, welches weder in der Litteratur noch in der bildenden Kunst vorkommt. Demnach steht nicht nur der Abdruck einzelner Stücke und Bruchstücke eines Tonwerkes dem Urheber allein zu, sondern es ist ihm allein auch der Abdruck einzelner Stimmen vorbehalten, daher bildet deren Abdruck einen Nachdruck von Teilen selbst dann, wenn sie nicht oder nur in Abschrift besonders erschienen sind, wie dies bei vielen Orchesterwerken und für die Singstimmen fast immer bei Liedern mit Clavierbegleitung zutrifft, ja die Vervielfältigung aller einzelnen Stimmen als solcher, oder wenn sie in rechtmässiger Ausgabe nur einzeln erschienen sind, in Partitur, würde sogar einen Nachdruck des Ganzen ausmachen.

D) Sowol Druck mit teilweiser Nachdruckseigenschaft, als auch Nachdruck von Teilen bilden jene Ueberarbeitungen fremder Werke, bei welchen der ursprüngliche einfache Satz teilweise durch einen complicirteren und brillanteren ersetzt ist, dazu gehören z. B. die Hummel'schen Ausgaben Mozart'scher Clavierconcerte, denn es werden hier nur gewisse Teile des fremden Werkes unverändert wiedergegeben, nämlich die „Tutti"-Sätze, sie sind Nachdruck von Teilen, hingegen andere, die Solosätze mit Hummel'schen Solosätzen vertauscht, diese sind kein Nachdruck, folglich bildet diese Bearbeitung

nur in den andern Partieen, also nur einen teilweisen Nachdruck. Endlich eine Vereinigung von einzelnen Teilen fremder Werke, somit mehrere Nachdrucke von Teilen bildet das Potpourri, nach dem Patent muss es daher auch als mehrfacher teilweiser Nachdruck behandelt werden, so lange nicht durch Verbindungs- und Variationssätze ein Ganzes hergestellt ist. Nach § 46 des Reichsgesetzes ist aber selbst das Potpourri aus lauter fremden Tonsätzen und ohne eigene Verbindungssätze nur dann einen Nachdruck, wenn die Themen durchweg demselben musikalischen Werk entnommen sind, wovon wir teilweise schon S. 69 gehandelt haben, teilweise bei den jetzt in ihrem Verhältnis zum Nachdruck zu besprechenden Bearbeitungen handeln werden.

E) Nämlich der Begriff jener Bearbeitungen, welche als Nachdruck zu betrachten sind, bildet für das rein musikalische Urheberrecht geradezu den Kernpunkt, und in seiner rechtlichen Behandlung tritt am schärfsten die Verschiedenheit der Kunst- und Rechtsauffassung verschiedener Zeiten und Völker, zumal der Deutschen und Franzosen hervor. Wie soeben betrachtet, können aber durch Ergänzungen oder teilweise Aenderungen sog. Bearbeitungen entstehen, die nur in einzelnen Teilen eigentümlich sind. Dieselbe Betrachtung hat uns gelehrt, dass der Druck solcher Bearbeitungen eines noch geschützten Originals ohne Zustimmung des Urhebers von Letzterem einen teilweisen Nachdruck u. zw. schon nach dem ursprünglichen Nachdrucksbegriffe bilden würde, wie er z. B. in § 3 des Patentes und § 4 des Reichsgesetzes enthalten ist, ebenso wie ihr Druck durch den Nichtbearbeiter, sei dies auch der Originalurheber teilweiser Nachdruck, nämlich gegenüber der Bearbeitung und ihrem Urheber sein würde. Also der Schutz für und gegen solche Bearbeitungen folgt keineswegs erst aus den besonderen Bestimmungen über Bearbeitungen, Arrangements u. dgl. nach Art von § 6 des Patentes und § 46 des Reichsgesetzes und den analogen Bestimmungen anderer Gesetze, sondern aus den allgemeinen Nachdrucksverboten, was für das Patent insoferne besonders wichtig ist, weil es den Nachdruck durch Bearbeitung im engern und von ihm mit Arrangement gemeinten Sinne nicht so weit verpönt, wie den Nachdruck ohne Aenderung.

Gerade unter letztern Begriff fallen aber wie gesagt solche „Bearbeitungen“ der vorhin erwähnten Art, soweit das Original reicht, sowie die eigenmächtige Reproduction der Letzteren durch den Nichtbearbeiter, soweit die Bearbeitung reicht, Beides ist daher nach jedem, speciell nach oesterreichischem Recht unstatthaft, so lange der Schutz

des Originals oder der Originalfassung der Bearbeitung dauert, ferner bedarf es dazu keines Vorbehaltes von Seiten des betreffenden Urhebers. Vollends zweifellos ist die Nachdruckseigenschaft im Sinne eines unveränderten Abdruckes beim Abdruck eines fremden Werkes mit hinzugefügten blossen Bezeichnungen, weil hier das Original nicht geändert, sondern nur Etwas hinzugefügt wird. Sogenannte „Adaptationen" dagegen sind nichts Feststehendes, sondern können bald in blossen Veränderungen des Tactes, bald in blossen Weglassungen, bald in wirklichen Einrichtungen bestehen.

1) Somit bleibt als einziger Gegenstand, der unter den gesetzlichen Begriff der Bearbeitungen fällt, die Einrichtung über, d. i. die Veränderung in Beziehung auf das Klangmaterial bei unverändertem Tonsatze, mag sie in Aenderung des Klangmaterials oder der Anpassung daran (z. B. zweihändig statt vierhändig) bestehen, wie schon S. 71 gesagt wurde.

Vor Allem ist hervorzuheben, dass in Deutschland für die urheberrechtliche Behandlung der Einrichtungen anfangs, und ziemlich lange, die Eigenschaft eines besondern künstlerischen Werkes als vorhanden und massgebend angesehen wurde, es waren Einrichtungen nicht nur ebenso wie andere Werke gegen Nachdruck geschützt, sondern galten auch nicht als Nachdruck des Originales. Die französische Theorie und Praxis aber hat bei ihrem Bestreben, den Begriff der contrefaçon auszudehnen, diesen auf Einrichtungen, wo dies übrigens ganz zutreffend war, sofort de lege lata angewandt, obgleich auch diese Ausdehnung in den französischen Gesetzen nicht ausdrücklich enthalten ist. Wirklich ist dies der Punkt, bis zu welchem der Nachdrucks- und Reproductionsbegriff für die Tonkunst von jeder Gesetzgebung ausgedehnt werden muss, welche der Natur der Sache entsprechen will, derart, dass hier die Grenzen zwischen dem (ohne ausdrückliche Bestimmung des Gegenteils) de lege lata und dem de lege ferenda Geltenden fast aufhören, d. h. eine richtige Theorie muss wirklich auch, wenn die Gesetzgebung über diese Frage schweigt, auf den Standpunkt der Unerlaubtheit von Einrichtungen eines geschützten Originales kommen, sobald sie nur daran festhält, dass jede Reproduction des geschützten Originales, die im Wesentlichen stattfindet, unerlaubte Reproduction ist.

Denn die Einrichtung bei unverändertem Tonsatz ist Reproduction des Wesentlichen in noch weit höherem Grade, als die Uebersetzung des litterarischen Werkes,[1]) und als die farblose Nachbildung des farbigen

[1]) Der schon in den Motiven zum Entwurf von 1843 § 7 = § 6 des Patents

Bildwerkes oder umgekehrt. Denn die Uebersetzung, die litterarischen Wert haben soll, ist stets auch von einer teilweisen Aenderung des Gedankengehaltes, also des Wesentlichen, bedingt, man muss, wie Schopenhauer sagt (Parerga II § 309), den Gedanken umschmelzen und umgiessen, weil jede Sprache Ausdruck einer besondern Vorstellungs- und Denkweise ist, namentlich bei Uebersetzungen poetischer Werke kann dies bekanntlich so weit gehen, dass sich in poetisch sehr bedeutenden Nebengedanken, wie z. B. Gleichnissen und Bildern, die Uebersetzung vom Original unterscheidet, oder selbst in Hauptgedanken, so dass man, wie bei der Schlegel'schen Shakespeare-Uebersetzung, oder bei der Heyse'schen der Leopardi'schen Sonette von Nachdichtung spricht, der Eigentümlichkeit im Metrischen, welche dem Uebersetzer ganz angehört, gar nicht zu gedenken. Ja soweit kann die Selbständigkeit der Gedanken in der Uebersetzung reichen, dass sie nur das Thema, aber gar nicht mehr den Gedankengehalt mit dem Original gemeinsam hat, wie z. B. bei manchen Rückert'schen Reproductionen von orientalischen Dichtungen, wo vielfach nur der Gegenstand und das Problem identisch mit dem Original sind, aber nicht die Ausführung, wo somit der ganze Gedankengehalt, also das Wesentliche, wie Unwesentliche etwas Anderes bildet als im Original, so etwa in den meisten Rückert'schen Makamen nach Hariri, wo schon die gestellte Aufgabe (so die Bittschrift ohne R, Mak. 5) im Deutschen einen ganz andern Gedankengehalt erfordert, als im Arabischen. Auch in der bildenden Kunst kann (ganz abgesehen von der Verschiedenheit zwischen plastischer Nachbildung und nichtplastischem Original oder umgekehrt), in der Nachbildung etwas wesentlich Neues liegen, z. B. in einer nur gezeichneten Landschaft durch farbige Nachbildung eine Stimmung, ja eine nur durch Farben, nicht durch Linien darstellbare Verschiedenheit von Umrissen, z. B. bei Wolken, welche daraus etwas ganz Anderes macht, auch dem geistigen Gehalt nach; dasselbe gilt von Porträts, es kann also eine Uebersetzung, wie eine Nachbildung Aenderung des Wesentlichen zum grossen Teile oder ganz sein. Hingegen eine Einrichtung für andere Klangmittel oder andere Behandlung desselben Klangmittels kann den Tonsatz selbst und damit das Wesentliche des Stückes niemals ändern, selbst in der glänzendsten Instrumentirung bleibt das Triviale trivial, und das Erhabene bleibt es bei den einfachsten Tonwerkzeugen,

---

enthaltene und auch von Andern bis in die neueste Zeit vielfach gemachte Vergleich mit der Uebersetzung ist also nur teilweise richtig.

höchstens, dass die Wirkung sich dem Grad nach steigert, in der Art wird sie keine andere durch jene Veränderung. — Dazu kommen aber noch folgende, mehr praktische Erwägungen. Die Uebersetzung macht das litterarische Werk jenen verständlich, die es im Original nicht verstehen, die Nachbildung eines Gemäldes schafft jenen eine Art von Ersatz, die das Original nicht erwerben können, beide sind also auf ein anderes Publicum berechnet, als die Originalwerke, haben daher für diese, wirtschaftlich genommen, nicht sowol die Bedeutung einer schädigenden Concurrenz, eines damnum emergens, sondern eines lucrum cessans. Hingegen die Einrichtung, wenigstens die gebräuchlichste Art davon, die vereinfachende Einrichtung, der Auszug, z. B. ein vierhändiger Clavierauszug macht das Werk für solche Kräfte ausführbar, die es im Original nicht ausführen können, also bei eben denselben, die fähig sind, es im Original zu hören und zu geniessen, und teilweise auch anzuschaffen, z. B. ein vierhändiger Clavierauszug eines Originaltrio's, er macht dem Original Concurrenz; wo aber Letzteres nicht der Fall ist, bei einem Orchester- oder Chorwerk z. B. bildet der Auszug sogar die einzige schriftliche Vervielfältigung, bei welcher auf einen den wirtschaftlichen Lohn bringenden Absatz im Grossen zu rechnen ist. Also Uebersetzungen litterarischer und Nachbildungen bildnerischer Werke können bei richtiger Auffassung ihres Wesens nur bis zu einem gewissen Grade verboten sein, während Einrichtungen von musikalischen Werken principiell und unbedingt als damnum emergens verboten sein müssen.

Der auseinandergesetzten wirtschaftlichen Bedeutung entsprechend gingen die ersten Bemühungen um Unterdrückung von eigenmächtigen Einrichtungen in Deutschland von den Verlegern aus, welche am 29. Mai 1829 die schon Abschn. II S. 41 erwähnten Conventionalacte vereinbarten und in Nr. 5 der Zusatzartikel vom 12. Mai 1830 die nicht auf die Melodie im eigentlichen Sinn, sondern auf den Tonsatz zielenden Erklärung von der Melodie als Eigentum des Verlegers abgaben, was eben aus der weitern Verpflichtung zu entnehmen ist, die den Anfang der Unerlaubtheit eigenmächtiger Einrichtungen bildet, Sie lautet, dass jedes Arrangement, „das die Töne des Componisten wiedergibt, und nur auf mechanischer Vorrichtung beruht, als Nachdruck angesehen, und der Strafe von 50 Louisd'or unterworfen sein soll", und fast gleichzeitig beginnt dieselbe Bewegung in der deutschen Gesetzgebung obwol Kramer (S. oben S. 40) für Arrangements eintrat.

Zuerst hat das hessen-darmstädtische Gesetz vom 23. September 1830 eigenmächtige Einrichtungen mit den Worten in Art. 6 Abs. 2

verboten: „In Bezug auf musikalische Compositionen ist jede Vervielfältigung in veränderter Form erlaubt, wenn die Schaffung der veränderten Form als Geistesproduct angesehen werden kann. Ist die Schaffung aber nur mechanischer Natur, dann steht sie unter dem Verbote des Nachdrucks." Die Bezeichnung „mechanischer" Schaffung als geistiger Mechanismus deutet auf Nachahmung jener Leipziger Convention. Besser, nämlich mit Vermeidung jenes vieldeutigen Ausdruckes erklärt das preussische Gesetz von 1837 § 20 dasselbe mit den Worten: „Einem verbotenen Nachdruck ist gleichzuachten, wenn Jemand von musikalischen Compositionen Auszüge, Arrangements für einzelne Instrumente oder sonstige Bearbeitungen, die nicht als eigentümliche Compositionen betrachtet werden können ohne Genehmigung des Verfassers herausgibt". Diese hier hervorgehobene Formulirung des springenden Punktes trifft, und zwar absichtlich, aber, wie wir S. 178 sahen, überflüssiger Weise, auch gewisse unveränderte teilweise Nachdrucke, vielleicht ist sie aber gerade deshalb schon in die nächsten deutschen Gesetze, das Weimar'sche von 1839 § 20 und das Braunschweig'sche von 1842 § 3 übergegangen, wie später in das Reichsgesetz.

Von den übrigen deutschen Gesetzen von 1866 enthält nun nur das Patent ein ausdrückliches Verbot eigenmächtiger Einrichtungen, aber, obwol es, wie § 6 zeigt, ihr Wesen klar erkennt, so geht es in ihrem Verbot nicht soweit, wie die älteren soeben genannten Gesetze, sondern zeigt sich noch von der Kramer'schen Ueberschätzung musikalischer Arrangirarbeit beeinflusst, indem es § 6 sagt: Es „ist als verbotener Nachdruck oder Nachstich nicht anzusehen .... c) das Arrangement oder die Einrichtung eines Tonstückes für andere oder weniger Instrumente, als es ursprünglich gesetzt ist". — Andererseits kann es sich der richtigen Einsicht doch nicht verschliessen, und so entsteht die in der Fortsetzung ausgedrückte Halbheit: „Hat sich aber der Tondichter das Vorrecht der Herausgabe eines Arrangements im Allgemeinen oder doch für bestimmte Instrumente auf dem Titelblatte seines veröffentlichten Werkes ausdrücklich vorbehalten, so ist jedes vor Ablauf eines Jahres nach dem Erscheinungsjahre der Originalcomposition ohne Einwilligung des Tonsetzers oder seiner Rechtsnachfolger veröffentlichte Arrangements als verbotener Nachdruck zu behandeln".

Und zwar ist diese Behandlung der Arrangements, wie auch im a. u. Vortrag vom 30. August 1843 erwähnt wird, das Resultat einer mittlern Richtung zwischen der bei den Redactoren des

Patentes vereinzelt auftretenden Ansicht, dass das Arrangement gänzlich freigegeben werden solle, und der Ansicht der geheimen Hof- und Staatskanzlei, und zwar, was einen bemerkenswerten Beitrag zur Charakteristik des berühmten Staatsmannes bildet, Metternichs selbst, welche dieser in seiner Note aus Königswart vom 17. August 1842 an Sedlnitzky über den Entwurf von 1840 äusserte, worin die Vorbehaltsfrist für Arrangements gar nur auf sechs Monate bestimmt war. Darin wird die Entziehung des „zu der lucrativsten Benützung einer in Beliebtheit kommenden Composition" gerechneten Arrangements für Autor oder Verleger als Versagung „einer der vorzüglichsten Erwerbsquellen, die aus den ihm eigentümlichen Werk hervorgerufen werden kann" bezeichnet, und somit dessen Vorbehalt für den Druck, nicht wie im Entwurfe für sechs Monate, sondern für die ganze überhaupt dem Werke gewährte Schutzfrist verlangt, sechs Monate seien schon wegen der erst viel später eintretenden Nachfrage, und der daraus sich ergebenden Art und Rätlichkeit des Arrangements zu wenig. Dann wird auf § 3 des Braunschweig'schen und § 20 des preussischen Gesetzes und die (offenbar in Folge der Leipziger Convention) gleiche Praxis in Oesterreich hingewiesen. Selbst wenn man das Interesse des Publicums berücksichtigen wollte, „das durch den Eigensinn oder die Ungeschicklichkeit des Autors oder Verlegers um gute Arrangements gebracht werden könnte, so wäre die im Entwurfe bestimmte Frist von sechs Monaten doch wenigstens auf fünf Jahre auszudehnen". Sedlnitzky aber beantragte im Entwurf von 1843 die Beibehaltung des im 1840er Entwurfe angenommenen Principes mit blosser Ausdehnung der vom Gesetz gewährten Vorbehaltsfrist auf ein Jahr. In den Motiven dazu (§ 7 des Entwurfes von 1843) weist er auf die Notwendigkeit hin, das Arrangiren von den anderweitigen im Paragraphen genannten Benützungsarten zu unterscheiden und auf die zu denselben legislativen Fragen wie bei der Uebersetzung führenden Analogie des Arrangements mit der Ersteren. Den von ihm angeführten Anschauungen der H. u. Hofkanzlei begegnet er (unter Erwähnung des von Einzelnen eingenommenen Standpunktes, jedes Arrangement freizugeben), damit, dass der oben erwähnte Unterschied in andern Gesetzen, z. B. im preussischen, gänzlich ausser Acht gelassen worden sei, welch Letzteres das Arrangement „auf ganz gleiche Linie mit jeder sonstigen Bearbeitung" stelle und „nach Umständen als eigentümliche Composition" gelten lasse. — Daher gewähre der Entwurf besseren Schutz, das Publicum gebe dem gewiss besseren Arrangement des Componisten ohnehin vor fremden den Vor-

zug, grössere Werke würden in einzelnen Nummern herausgegeben, „bei mindern aber, z. B. Tanzmusiken" gienge die Neuheit und somit der einzige Wert derselben durch das gänzliche Verbot der Arrangements oft ganz verloren. Die Frist von einem Jahr statt sechs Monaten wird nicht besonders begründet. Trotz dieser, wie man sieht, insbesondere zum Schluss ganz verkehrten, ja gerade das Gegenteil ergebenden Begründung (denn der Wert soll ja auch bei Tanzmusiken dem Urheber erhalten werden, gienge also durch das Verbot der Arrangements diesem nicht verloren) blieb es bei dem Princip und der Ausführung des Entwurfes von 1843. Es gilt also, diesen § 6,c wenigstens so einschränkend als möglich auszulegen.[1])

Vor Allem betrifft er nur im Druck veröffentlichte Tonwerke.[2]) Denn es „wird jede Veröffentlichung von Manuscripten dem verbotenen Nachdruck gleichgeachtet" (§ 6 zu Anfang), ferner ist der Vorbehalt zugleich mit der Veröffentlichung zu machen, folglich kann erst durch (vorbehaltlose) Veröffentlichung das Freiwerden eigenmächtiger Einrichtungen eintreten. Die der veröffentlichten eigenmächtigen Einrichtung folgende Veröffentlichung des Originals ändert natürlich Nichts an der Unerlaubtheit des Erstern: ebensowenig können bei stattgefundenem Vorbehalt eigenmächtig vor Ablauf eines Jahres gedruckte Einrichtungen durch Ablauf des Jahres Rechtmässigkeit erlangen. Ferner hat nur die Veröffentlichung des Originals das Freiwerden von Einrichtungen sofort oder nach Jahresfrist zur Folge, nicht die, obgleich rechtmässige Veröffentlichung einer Einrichtung, denn es heisst: Vor Ablauf eines Jahres nach dem Erscheinungsjahre der Originalcomposition.[3])

So dürfte z. B. Niemand eine Einrichtung der erst vierhändig, noch nicht im Original erschienenen Strauss'schen Kaiserwalzer herausgeben. Zwar gilt im Zweifel jede erste Ausgabe als Originalausgabe, aber jede das Gegenteil dartuende Tatsache kann geltend gemacht werden, z. B. eine öffentliche Aufführung in anderer, ausdrücklich als Originalgestalt bezeichneter Einrichtung, oder der Widerspruch zwischen Kunstgattung und Einrichtung der ersten Ausgabe, z. B. eine vierhändige erste Ausgabe eines als Symphonie bezeichneten Stückes, dann natürlich die ausdrückliche Bezeichnung der ersten Ausgabe als blosser Einrichtung.

[1]) Uebrigens sind fast alle oesterreichischen Verleger Teilnehmer an der S. 181 erwähnten Convention, und daher jene Mängel des Patents ziemlich bedeutungslos.

[2]) So auch Vesque S. 101.

[3]) Dies ist von Vesque, weil nicht erwähnt, wohl übersehen.

Selbstverständlich hat nur eine rechtmässige Originalerscheinung im Druck die Wirkung des Freiwerdens der Einrichtung, nicht eine unrechtmässige, und nicht eine blosse Aufführung.

Ist aber das Originalwerk rechtmässig ohne Vorbehalt erschienen, oder die Vorbehaltsfrist abgelaufen, so ist jede Einrichtung gestattet, wenn sich nicht darunter gänzlicher oder teilweiser unveränderter Nachdruck verbirgt, z. B. wenn sie bloss in Zusätzen von andern Instrumenten zu den bereits im Original Vorgeschriebenen bestünde, oder nur in Veränderung an bestimmten Stellen oder in bestimmten Sätzen. Ein specieller Vorbehalt wirkt nur für die vorbehaltene Art der Einrichtung, z. B. der für Cither nicht für Mandoline oder Guitarre, wol aber kann man sich nach ausdrücklicher Erklärung des Patentes das Arrangement nicht nur „für andere oder weniger Instrumente“, sondern auch „im Allgemeinen“ (also auch für mehr Instrumente) vorbehalten, also auch für mehr Instrumente, für ganze Gattungen von Instrumenten oder Klangmitteln mit den vagsten Bezeichnungen, denn offenbar ist diese Bestimmung so ausdehnend als möglich auszulegen, d. h. nicht so zu verstehen, dass der Berechtigte, nur wenn er das Wort im Allgemeinen gebraucht hat, einen allgemeinen Vorbehalt gemacht hat, sondern dass er im Allgemeinen und daher auch in jedem speciellen Vorbehalt, insbesondere auch den von Einrichtungen für mehr Instrumente oder Klangmitteln machen kann.

Der Vorbehalt steht dem Urheber und seinem Rechtsnachfolger in das gesamte Urheberrecht, dem in einzelne Urheberbefugnisse, also insbesondere dem Verleger nur bei ausdrücklicher Gewährung, oder wenn es aus den Umständen hervorgeht, zu. Letzteres muss aber überall da angenommen werden, wo die Hauptform der wirtschaftlichen Ausnützung durch Druck nicht die Originalform, sondern eine Einrichtung ist, also insbesondere bei Orchester- und Chorwerken; hier ist also stillschweigend auch der Vorbehalt und Verlag der üblichen „Arrangements“ dem Verleger des Originals überlassen. Hingegen da, wo Arrangements nicht eine Hauptform der Ausnützung sind, wie bei zweihändigen Clavierstücken und dgl. m., gilt der Verlag von Arrangements nicht als stillschweigend mit dem des Originales gewährt, und selbst bei Werken, die vorzugsweise in Arrangements begehrt werden, nur die üblichen Arrangements.[1]) — Uebrigens werden meistens ausdrückliche Bestimmungen wegen dieses Punktes in den Verlagsverträgen getroffen.

[1]) Also z. B. das Arrangement eines Streichquartettes für Clavier zu vier Händen, aber nicht das für Orchester mit Bläsern etc.

Das Reichsgesetz aber hat Grundsatz und Ausdrucksweise des preussischen Gesetzes nicht nur angenommen, sondern erstere sogar zum ausschliesslichen Recht des Urhebers auf Bearbeitungen seines Werkes, nämlich auch auf die Aufführung von solchen erweitert, § 50 letzter Absatz, und zwar Beides für die Schutzfrist des Originals, so dass hier eigenmächtige Einrichtungen ebenso, wie unveränderte Reproductionen als Urheberrechtsverletzungen behandelt werden, und vermöge notwendigen Ergebnisses aus ihrer Natur. Bezüglich des Ueberganges auf den Rechtsnachfolger, insbesondere auf den Verleger gilt für die Befugnis zum Veröffentlichen von Einrichtungen indess dasselbe wie nach dem Patent, spricht doch auch § 46 des Reichsgesetzes von Bearbeitungen „ohne Genehmigung des Urhebers“.

Von andern Gesetzen aus später zu nennenden Gründen später. Uebrigens ist hervorzuheben, dass die für die Schutzfähigkeit von Einrichtungen (siehe oben S. 73 f.) geforderte wirkliche Veränderung der instrumentalen oder vocalen Anpassung auch zu ihrer Erlaubtheit nötig ist, und zwar sowohl gegenüber dem Original, als gegenüber andern Einrichtungen. Eine derartige wirklich veränderte Einrichtung aber ist niemals Reproduction einer davon abweichenden andern Einrichtung, selbst nicht der bei ihrer Herstellung benutzten, sondern nur des Originales, denn nur damit hat sie Etwas, nämlich den Tonsatz gemeinsam. Die gegenteilige Meinung Dambachs, L. V. S. 27, bezüglich der Uebersetzungen von Uebersetzungen kann nur, insofern Gedankenänderungen der ersten Uebersetzung in die zweite ohne weitere Veränderung übergehen, gelten, daher auf Einrichtungen, die als solche niemals Gedanken, d. i. Tonsatzänderungen sind, nicht angewandt werden.

Das Analoge wie vom Nachdruck von Einrichtungen gilt beim Nachdruck von Bezeichnungen und Sammlungen.

2) Die Nachdrucksdefinitionen unserer beiden Gesetze sind aber am Bedeutsamsten durch das, was sie ausschliessen, und zwar das Patent in § 6, b: „Die Benützung einer Tondichtung zu Variationen, Phantasien, Etuden, Potpourri's etc., welche als selbständige Geistesproducte angesehen werden.“[1]) Dadurch wird nämlich die traditionelle, durch die höchsten und originellsten Meisterwerke bewährte deutsche Kunstanschauung festgehalten, dass die Schaffung eines in abstracto mit einem gegebenen Tonsatz übereinstimmenden,

---

[1]) Bezüglich der Potpourri's, wenigstens dem was in § 47 des Reichsgesetzes dem Patent entspricht ist allerdings Anderes zu sagen. Davon weiter unten.

in concreto neuen Tonsatzes eine ebenso schöpferische Leistung, wie eine „Originalcomposition" ist. Nämlich die französische Anschauung wurde einigermassen 1836 im Commissionsvortrag vor der deutschen Bundesversammlung (Sitzung 18, Protocoll 607 ff.) geltend gemacht: „Auch das Recht, Variationen eines Musikstückes, veränderte Arrangements oder sonstige Bearbeitungen im Druck herauszugeben, gebührt nur den Componisten des Musikstückes" aber doch mit dem Zusatz: „Es sei denn, dass die ..... von einem Andern veranstaltete Bearbeitung als eine eigentümliche Composition zu betrachten wäre", was eine zwar vorhandene, aber doch undeutliche, weil den festen künstlerischen Unterschied zwischen Variationen und Arrangements verkennende Erkenntnis zeigt. Dem entsprechend nahm 1837 das preussische Gesetz zwei Arten von Bearbeitungen an, solche, die, und solche, die nicht als eigentümliche Compositionen zu betrachten sind, ohne das Merkmal der Eigentümlichkeit näher zu bestimmen. Daher ist die obige Definition des Patentes als „selbständiges Geistesproduct" besser, weniger gut sind von den Beispielen Potpourri und Etude, letztere darum, weil eine Etude an sich auch „Originalcomposition" d. h. auch in abstracto selbständig sein kann, ja meistens ist, wie denn überhaupt die verschiedensten Compositionsgattungen ebenso gut, wie über eigene, über fremde Themen componirt werden können, weshalb die Etude und überhaupt die Exemplification des Patentes nur eben beispielsweise Bedeutung haben kann.

Unsere Rechtslitteratur hat nun der durch das preussische Gesetz (und später durch das Reichsgesetz) veranlassten Unsicherheit des Urteils keineswegs abgeholfen, sondern sie eher noch mehr in Geltung gebracht. Während noch Kramer 1827 jedes Arrangement für gesetzlich zulässig erklärt hatte (Vesque S. 98), was freilich ein arger Irrtum ist, haben die neuen deutschen Schriftsteller vielfach die französische Anschauung auf sich wirken lassen und sich sogar ziemlich unklar geäussert.[1])

---

[1]) Man sehe z. B. Wächter Verlagsr. S. 595: „Die Veränderung der musikalischen Form hebt nicht unbedingt den Tatbestand des Nachdruckes auf, und dieses um so weniger als die Grundideen musikalischer Werke in Bezug auf Ausprägung in verschiedenen äussern Formen sehr leicht zu handhaben sind, so dass das ursprüngliche Werk durch geringe Veränderungen, ohne eigentlich in ein Neues sich zu wandeln, in eine andere musikalische Form gekleidet werden kann". Was wird hier unter Form und Veränderung verstanden? Die blosse Instrumentation oder Vocalisation, der concrete Tonsatz oder das abstracte Grundschema? Dem Verlauf der Wächter'schen Erörterung nach ist dies Alles möglich,

Das kommt sicherlich von der Ignorirung unserer Meisterwerke über fremde Themen; statt dieser haben sie offenbar die schlechte und mittelmässige Dutzendwaare dieser Art, ja Stücke im Sinne, die nur dem Namen nach Compositionen, in Wirklichkeit aber blosse Uebertragungen sind, während doch theoretisch und gesetzgeberisch hier jene Werke massgebend sein müssen, welche die schöpferische Bedeutung dieser Kunstform in voller Grösse zeigen. Denn das Urheberrecht darf nicht zum Hindernis schöpferischer Production werden, selbst wenn aus dieser Freiheit ein wirtschaftlicher Schaden für den Urheber oder Verleger des Originals entstehen könnte, was übrigens so gut wie gar nicht der Fall ist. Denn auch die Aussprüche von Musikern gegen Variationen etc. z. B. von Dessauer (Vesque S. 93 Anm. 2) reden nur von Paraphrasen, d. i. in Wirklichkeit Arrangements, man merkt es ihnen deutlich an, dass sie aus einer Periode schlechten musikalischen Geschmackes und blossen Virtuosentums stammen, wo zumal auf dem Clavier blosse Transscriptionen von Leopold Meyer, Willmers u. a. für Variationen fälschlich ausgegeben worden. So, wenn Dessauer sagt, diese Paraphrasen von Opernmotiven etc. hätten die edlere Richtung der Kammermusik verdrängt, die Beurteilung der Selbständigkeit hänge vom Partei- und Schulstandpunkt ab, das Gefälligste an derlei Werken sei das Originalthema u. dgl. m., während doch bei wirklichen Variationen Alles auf diese, Nichts auf das Thema ankommt. Gar die Meinung vom Schaden für das Original in künstlerischer Beziehung (auch bei Dessauer) würde consequent dahin führen, auch Originalformen, worin meistens Schund componirt wird, wie z. B. Salonstücke zu verbieten; sie ist überdies unrichtig, denn die Schönheit des Originals als solches bleibt ja neben der misslungensten Veränderung bestehen.

Unsere Juristen bekennen also meistens jene mit der Formulirung des preussischen und des Reichsgesetzes zusammenhängende Anschauung nämlich, dass es auf den concreten Fall ankomme, ob

---

denn bei einer Formveränderung, die den Nachdruck nicht aufhebt, kann man nur an die äussere Form, besser gesagt, das äussere Gewand des Klangmaterials denken, ebenso bei den geringen Veränderungen, in welchen das ursprüngliche Werk gekleidet werden kann, ohne eigentlich sich in ein Neues zu verwandeln, die Grundidee aber, welche in verschiedenen äussern Formen ausgeprägt werden kann, kann sowol das abstracte Grundschema, als auch der concrete Tonsatz des Originalthemas sein, auf letztere deutet die Aeusserung, dass die Ausprägung in verschiedenen äussern Formen leicht zu handhaben, denn es ist ein alter Irrtum, dass Variationen u. s. w. leicht zu machen sind.

Variationen, Phantasieen u. s. w. als Nachdruck zu betrachten seien, oder nicht.[1]) Dies wäre noch unschädlich, wenn es nur den Sinn hätte, dass man nicht durch den Namen, sondern durch die wirkliche Beschaffenheit des fraglichen Stückes sich bestimmen lassen müsse, dass aber wirkliche Variationen u. s. w. niemals ein Nachdruck seien, aber es ist (wol auch schon bei frühern und gewiss bei neueren so gemeint, dass auch wirkliche, aber dem Thema ähnliche Variationen einen Nachdruck bilden können. So erklärt Kohler S. 224 die Erlaubtheit der „Wiedergabe einer völlig geschlossenen Melodie, welche etwa lediglich zu künstlerisch gebildeten Variationen verarbeitet ist" (das ist schon nicht mehr Wiedergabe!) für fraglich und die Annahme für sehr naheliegend, dass nur eine Verarbeitung gestattet ist, „welche über das Mass der Ausbeutung des musikalischen Gedankens hinausgeht, welche den gegebenen musikalischen Typus zu einer neuen musikalischen Individualität gestaltet. Dazu führt der Excurs S. 347 Tschaikowsky's Variationen op. 19 mit der Bemerkung an: „Wäre daher der geniale Russe nicht selbst der Schöpfer des bezaubernden, sinnbestrickenden Thema's, hätte das Thema einem Dritten, Autorberechtigten angehört, er hätte meines Erachtens zwar die Variationen 3—6, 7, 9, 10, 11 und Coda publiciren dürfen, nicht aber Variation 1, 2, 8, 12", weil in diesen vieren die ursprüngliche Gestalt wieder erkennbar sei!

---

[1]) Wächter Verlagsr. siehe oben. — Vesque S. 88 Anm. 1: „Die Annahme, dass der § 6 lit. b des Patentes in jeder Variation, Phantasie, Etude, Potpourri und dergl. schon eo ipso eine selbständige geistige Schöpfung durch Formgebung anerkenne (Harum S. 105) muss als eine irrige bezeichnet werden". — Mandry S. 199 „Die Frage nun, wann aus einem vorhandenen ein neues Musikwerk geschaffen, wann bloss das erste mit unwesentlichen Aenderungen wiedergegeben worden ist, lässt sich als Tatfrage nur im concreten Fall entscheiden". S. 193 f. „Die Benützung zu Variationen, Phantasieen, Etuden und ähnlichen Tonwerken . . . kann häufig und wird meistens in nichts Anderm bestehen (!), als in der Aneignung der Melodie".

Endemann S. 73 vorl. Abs.: „Wann das neue Opus als eine eigentümliche Composition zu betrachten sei, lässt sich nur nach den concreten Umständen beurteilen".

Dambach zu § 46 S. 224 f.: „Wenn dagegen die Variation oder Phantasie im Wesentlichen nur das Original wiedergibt, ohne dasselbe selbständig zu verarbeiten und umzugestalten, wenn das Potpourri oder die Etude nur aus dem Abdrucke von einzelnen fremden Motiven oder Melodien besteht, die nicht künstlerisch verarbeitet, sondern lediglich durch künstlerisch unselbständige Uebergänge mit einander verbunden sind (über das Potpourri und die hier beschriebene „Etude" s. später im Text), so sind dieselben als Nachdruck des Originalwerkes anzusehen und daher verboten".

Die richtige Auffassung bei Klostermann, Urheberr. I 176.

Diese Meinung ist aber ganz unhaltbar. Eine Variation kann trotz der völligen „Erkennbarkeit“ [1]) des Thema's einen vom Thema gänzlich verschiedenen individuellen Charakter und geistigen Gehalt zeigen, so verhält sich z. B. gleich die erste der dreiunddreissig Beethoven'schen Variationen eines Diabelli'schen Walzers op. 120 zum Thema, wie Beethoven selbst zu Diabelli (s. Marx, Beethoven's Leben) und doch ist das Thema oder die ursprüngliche Gestalt deutlich zu erkennen, dasselbe gilt von der vierten und der letzten, ja von allen Variationen über la ci darem la mano von Chopin op. 2, so sehr dass bekanntlich Schumann daran Chopin's Genie erkannte.[2]) Ja die Variation kann Stil und Charakter des Thema's beibehaltend ein ganz neuer Tonsatz sein, so die erste der Goldberg'schen Variationen Bach's, der Volkmann'schen op. 29 über Händel's „blacksmith“, der Schubert'schen über ein französisches Lied, der Nottebohm'schen über ein Bach'sches Thema und der Brahms'schen über ein Händel'sches. Alle diese Musterbeispiele von Compositionen über gegebene Themen und Meisterwerke deutscher Tonkunst müssten nach Kohler verboten sein. Aber noch mehr, es ist eine Art künstlerischer Regel, dass sich die Variationen in der Veränderung nur allmählich vom Thema entfernen, hie und da sogar wieder mehr im nähern, das Alles wäre nach Kohler bei Variationen über ein noch geschütztes Thema unmöglich. Wirklich ist aber die Variation darum keine Re-

---

[1]) D. h. Erkennbarkeit seiner abstracten Grundlage.

[2]) Uebrigens erleidet in jenen vier Tsch.'schen Variationen schon die ursprüngliche Gestalt derartige Veränderungen, dass diese Variationen schlagend das Gegenteil von Kohlers Behauptung beweisen. Var. 1, Tact. 4 hat schon ein anderes harmonisches Fundament $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{C}$ als der correspondirende Text des Thema's $\genfrac{}{}{0pt}{}{\sharp 3}{a}$ daher auch andere melodische Bedeutung, von Dur im vorhergehenden Tact statt Moll im Original zu geschweigen. Noch grössere harmonische und daher auch melodische, aber auch ursprünglich melodische Aenderungen zeigt die zweite Variation, so den alterirten Accord $\genfrac{}{}{0pt}{}{\flat 6}{F}$ und die bedeutsame melodische Entwicklung im 2. Teil. Gar Variation 8 ist melodisch, harmonisch und rhythmisch zu einem gänzlich neuen Charakter des Ganzen verändert, und in Variation 12 wandelt allein schon der höchst merkwürdige Orgelpunkt das Ganze völlig um. Man sieht also, dass solche Bestrebungen, welche von andern als musikalisch-technischen Anschauungen über Neuheit ausgehen, im Stande wäre, die originellste Kunst zu unterdrücken und zu ruiniren. Gesteht doch Kohler selbst zu, dass die ursprüngliche Gestalt in den beiden ersten Variationen „nicht mehr statuarisch allein, sondern voller Leben, kosend mit den lieblichsten Werken der Schöpfung auftrete, in N: 8 in ihrer erschütterndsten Gewalt und in N: 12 in scheidend verklärter Weise“, mit andern Worten es findet jedesmal eine Neuschöpfung statt, und dennoch soll sie verboten sein!

production des Thema's, weil das Beibehaltene nur das abstracte Grundschema, zumal der harmonischen Fortschreitung ist, während der concrete Tonsatz ein Anderer wird. Darum wirken, besonders auf Kenner, Variationen, auch bei Kenntlichkeit des Thema's wie ein Originalstück, übrigens ist die Kenntlichkeit des Thema's so subjectiv, dass sie gar nicht als Unterscheidungszeichen gelten kann. Ein Mensch mit schlechtem musikalischem Gehör kann zwei selbst im Grundschema ganz verschiedene Tonsätze mit einander verwechseln (wie z. B. ein Engländer das „God save the King“ mit dem letzten Satz von Beethoven's C-moll-Symphonie einmal verwechselte), ebenso kann ein solcher oft das Allgemeine nicht aus dem Besondern herausfinden und daher ein Dilettant den Zusammenhang zwischen Variation und Thema verkennen, den ein Kenner merken, und doch dabei den Eindruck eines neuen Tonsatzes haben wird.

Wir müssen also Patent und Reichsgesetz so verstehen, dass jede *wirkliche* Variation, Phantasie oder andere Composition über ein gegebenes, zumal ein fremdes Thema keinen Nachdruck oder sonstigen Eingriff in fremde Urheberrechte bildet, mag sie Aehnlichkeit mit dem Thema haben oder nicht; beide Gesetze haben die Absicht, alle jene Werke vom Nachdrucksbegriff auszuschliessen, welche die Compositionslehre als selbständige Geistesproducte betrachtet, d. i. jede im Tonsatz, d. h. in den sinnlich wahrnehmbaren oder concreten Tonverhältnissen selbständige Leistung, daher hängt die Bejahung der Frage, ob die Behandlung eines gegebenen Thema's als eigen-

[1]) Es genügt wenn nur einer von den drei Factoren Melodie, Harmonie und Rhythmus verändert wird, zu einem neuen und neuartigen concreten Tonsatz. Ein Beispiel veränderter blosser Melodie bei gleicher Harmonie und Rhythmik: Beethoven op. 109, letzter Satz, Var. 1, veränderter blosser Harmonie: (vergl. auch Seite 137) Beethoven op. 18, 2. S. Var. 4, veränderter blosser Rhythmik: Chopin op. 2, Var. 4. — Kohler sucht freilich seiner Ansicht auch einen positiven Halt damit zu geben, „dass, wenn das Reichsgesetz die künstlerische Verarbeitung eines Motivs oder einer Melodie freigibt, dies offenbar in einem beschränkten Sinne zu verstehen ist, indem die Verarbeitung zu einem Arrangement auch eine künstlerische ist, solche aber im Gesetz ausdrücklich verpönt wird“. Aber das Reichsgesetz spricht gar nicht von *Verarbeitung* zu einem Arrangement, sondern subsumirt die Arrangements ausdrücklich unter *Bearbeitungen*, welchen es die künstlerische Verarbeitung eines Motivs oder einer Melodie geradezu gegenüber stellt, denn „gewiss mit Vorbedacht hat man einen anderen Ausdruck ergriffen, als in dem ersten Teil des Paragraphen“ (Endemann S. 75, Abs. 3).

[2]) Also ein droit de melodie im französischen Sinne, das durch concret differirende, aber nur abstract übereinstimmende, populär gesprochene ähnliche Melodieen, zumal in Variationen, verletzt würde, gibt es im deutschen und oesterreichischen Recht nicht, selbst nicht in dem Sinne, dass bei gleichem Tone, aber

tümliche Composition, und als erlaubt zu betrachten sei, davon ab, dass sie unter jenes Merkmal, mithin unter eine Regel passt.[1]) Ebenso

verschiedener rhythmischer Folge eine Rechtsverletzung stattfände; dafür ist aber die Melodie keineswegs bloss im oberflächlichen, dilettantischen Sinne der Hauptmelodie oder „Cantilene" geschützt, sondern der Tonsatz nicht nur der Hauptstimme, sondern aller der Begleitungsstimmen, eben der ganze Tonsatz. Man denke nur an Stücke, wie die zweite D-dur, und die F-moll Etude von Cramer, Heft 1, Chopin's G-dur Präludium, Seeling's Loreley etc. Die entgegengesetzte Behauptung Vesque's (S. 32) ist ganz falsch, gerade das von ihm gewählte Beispiel (die Violinfiguren des Tannhäuservorspiels!) zeigen es schlagend.

Da freilich, wo die Begleitung nur eine rhythmische Harmoniefolge von typischem Charakter ist, wie z. B. bei einem Walzer, ist es anders. Ferner ist die ganze Unterscheidung von Melodie und Begleitung auf polyphone Stücke, z. B. Fugen unanwendbar, und schon das zeigt ihre Unbrauchbarkeit und Oberflächlichkeit. — Dann begründet auch eine teilweise concrete Uebereinstimmung der Themen keinen Nachdruck und kein Plagiat, da bei gleichem Anfang die Richtung und somit der ganze Plan der Melodiebildung verschieden sein können. Man vgl. z. B. „Könnte jeder brave Mann" (Zauberflöte) und „Sah ein Knab ein Röslein" (Schubert), und Mozarts G-moll-quint. Satz. 3 und Beethovens „Freudvoll und leidvoll", insbesondere aber das 2. Thema im Allegro der Freischützouverture und Böhners Clavierconcert, schon das Hinstreben zum Dominantvorhalt in Ersterem zeigt eine solche Grundverschiedenheit von Letzterem, dass nur in bornirten Köpfen der vielberufene Gedanke eines Plagiates Webers an Böhner entstehen konnte. — Übrigens scheint auch unser oberster Gerichtshof in Wien in seiner Entscheidung vom 10. Februar 1890, wenn auch unter der (durch die äussere Autorität Vesque's veranlassten) Ausdrucksweise, dass die Melodie geistiges Eigentum des Tonkünstlers sei, den Tonsatz gemeint zu haben, soweit ich ohne Vergleichung des incriminirten Nachdruckes aus mündlichen Auskünften des Originalverlegers entnehmen konnte.

Bei der Gelegenheit sei auch gleich die Frage vom „Plagiat" endgiltig erledigt. Dieses ist nämlich, wie schon S. 82 Anm. gesagt wurde, Anmassung der Urheberschaft, also etwas vom Nachdruck theoretisch und möglicherweise selbst praktisch Verschiedenes, so wenn ein Rechtsnachfolger des Urhebers, z. B. ein Erbe oder Verleger das Werk, wodurch er als dazu Berechtigter keinen Nachdruck übt, unter seinem Namen herausgibt. So sehr ein vollkommenes Urheberrecht auch dagegen Schutz gewähren muss, so wenig ist es bisher der Fall, nur das russische behandelt das Plagiat ausdrücklich, und zwar mit sehr strengen Strafen. Strafges. Art. 1684. Gewissermassen lässt sich auch durch das Verbot der wissentlich falschen Bezeichnung jedes Geisteswerkes, im belgischen Recht Art. 25, dem Plagiat beikommen, obwol dies auf sein Gegenteil, die Bezeichnung einer eigenen Arbeit mit fremdem Namen, oder der eines unberühmten Urhebers mit berühmtem Namen gemünzt ist, also eine sehr gerechtfertigte Ausdehnung des in § 6 des Reichsgesetzes von 1876 für bildnerische Kunstwerke normirten Verbotes. Nach unsern Gesetzen aber ist das Plagiat, wenn es nicht in Form des Nachdruckes oder der eigenmächtigen Aufführung geschieht, ganz unangreifbar, ausser beim autorisirten Verleger oder Aufführenden als etwas der bona fides des Verlagsvertrages Widersprechendes.

[1]) Die freilich, wie die vorstehende Anmerkung Abs. 2 zeigt, in künstlerisch freier, nicht in pedantischer Weise anzuwenden ist.

muss aber auch bei sog. Originalcompositionen untersucht werden, ob sie wirklich neue Tonsätze sind, und auch dies kann nur durch Anwendung jener Regel erkannt werden, somit begründet die Erheblichkeit der concreten Umstände keinen Unterschied zwischen Compositionen über ein gegebenes Thema und „Originalcompositionen“, und ist überhaupt in keiner andern Weise vorhanden, als überall da, wo es eine Regel gibt, d. h. es muss auch hier untersucht werden, ob die Regel auf den gegebenen Fall Anwendung findet, man darf nicht von concreten Umständen im Gegensatz zu allgemeinen Regeln sprechen. Daher darf insbesondere zur Qualification als Nichtnachdruck auch bei Compositionen über gegebene Themen keine Eigentümlichkeit des Stiles, keine persönliche Eigenart, keine vollständige Unähnlichkeit mit dem Thema gefordert werden. Dann müsste man ja auch „Originalcompositionen“ ohne derartige Originalität unterdrücken, wie z. B. die ganz Mendelssohn'schen von Ferd. Hiller; es genügt also wie nach der Compositionslehre, so auch nach dem Urheberrecht Neuheit in concreto ohne Neuheit in abstracto. Uebrigens sind solche Compositionen, insbesondere Variationen ein einheitliches Ganzes, allerdings aus mehreren kleineren Ganzen, nämlich dem Thema und den einzelnen Variationen, aber in fortlaufender Entwicklung, Steigerung und Contrastirung bestehend, die einzelnen Variationen sind nur Teile; daher ist selbst teilweise Wiederholung des Thema's erlaubt, und ist es unzulässig, einzelne Variationen für sich auf das hin zu betrachten, ob sie nicht im Wesentlichen Wiederholungen des Thema's sind, man sehe z. B. die Brahms'schen Variationen über ein Schumann'sches Thema, op. 9.

Während also schon aus der Natur der Sache sich Compositionen über fremde Themen als Nichtnachdruck ergeben, ist vermöge künstlerischer Entwicklung und Ueberlieferung der deutschen Tonkunst dasselbe von den S. 136 erwähnten polyphonen Einflechtungen zu sagen. Etwas mehr positiver Natur scheint die Berechtigung zur Reproduction der Themen selbst in Verbindung mit den Variationen zu sein, welche aber in Anbetracht des eben besprochenen Verhältnisses des Thema's zum Ganzen seit jeher in der deutschen Tonkunst und Gesetzgebung auch erlaubt war. Deutlich sagt dies das Patent mit den Worten, dass die Benützung einer Tondichtung zu Variationen u. dgl. keinen Nachdruck bilde. Benützung im rechtlichen Sinn kann aber nur die Reproduction des Thema's selbst sein, nicht die seiner Verarbeitung. Zum Ueberfluss geht es aus den Motiven zum Entwurf von 1843 hervor, nämlich aus der daselbst zur Rechtfertigung des Abdruckes von

Thema und Variation erwähnten „Verbindung der fremden mit eigenen Ideen". — Dasselbe gilt für das Reichsgesetz, obwol es nur die „eigentümliche Composition" selbst ausdrücklich erlaubt, die Erlaubtheit der Reproduction des Thema's folgt nämlich auch hier daraus, dass das Thema stets einen Teil der Composition darüber bildet, ohne welchen sie keinen Sinn hätte, und die Erlaubtheit einer derartigen Composition muss ja für das Ganze gelten, also auch für das fremde Thema als Teil davon, während bei Combinationen des Fremden mit dem Eigenen, wie den Abschn. V, 8 und in diesem Abschnitt S. 177 erwähnten dies nicht stattfindet, sondern die Nachdrucksqualität für das noch geschützte Fremde, die Nichtnachdruckseigenschaft für das Eigene fortdauert. Bei Fortsetzung eines Bruchstückes kann daher die Frage entstehen, ob dies eben nur Fortsetzung oder eigentümliche Composition über ein fremdes Thema ist, und zwar hängt die Antwort davon ab, ob das Vorhandene mehr als blosses Thema ist, z. B. auch Weiterführung, Verarbeitung oder Einleitungssatz. Wenn nicht, dann ist die „Fortsetzung" selbständige Composition über fremdes Thema. Bei dieser spricht übrigens auch § 46 am Schluss für die Erlaubtheit des Thema-Abdruckes, denn auch hier ist nur der Abdruck von einzelnen Motiven oder Melodieen, die nicht künstlerisch verarbeitet sind, verboten, also der Abdruck davon, d. h. dieser Motive oder Melodieen selbst in künstlerischer Verbindung mit der Verarbeitung erlaubt. Da ferner weder Patent noch Reichsgesetz eine Ausnahme in der betreffenden Hinsicht machen, so ist der Abdruck des fremden Thema's als Teil der daraus entwickelten eigentümlichen Composition auch dann gestattet, wenn dieses Thema nicht bloss aus einem fremden Werk genommen, sondern von dem ganzen fremden

[1]) Sogar äusserlich wird dies wahrnehmbar, wenn die Variationen u. s. w. einen Satz eines mehrsätzigen Stückes bilden, indem zu diesem Satz stets das Thema gehört. Solcher Art ist z. B. das Beethoven'sche Clarinettrio in B, wo der letzte Satz aus Variationen über ein fremdes Opernthema besteht. Daher ist es musikalisch genommen unrichtig, wenn Wächter Verlagsr. S. 595 f. die Benützung eines fremden musikalischen Gedankens als Motiv von den doch als Bearbeitung fremder musikalischer Gedanken behandelten Variationen unterscheidet, auch Variationen kann ein blosses „Motiv" aus einer fremden Composition zu Grunde gelegt werden, nicht nur eine ganze Composition, z B. nicht bloss ein ganzes Lied oder eine ganze Arie, sondern auch ein Hauptgedanke aus einem Sonatensatz, ja selbst aus einem Lied oder einer Arie. Solche Variationen sind z. B. die von Chopin über „La ci darem le mano", wo nur der erste Teil dieses Duettes als Thema benützt ist, oder die von Heuberger über das Thema des 2. Satzes aus der Schubert'schen vierhändigen B-Sonate.

Werk gebildet wird, wie z. B. das Schumann'sche Thema zu den Brahms'schen Variationen op. 9, noch mehr das zu op. 23 von Brahms, ferner das Diabelli'sche zu Beethoven's op. 120, ja es können vermöge der Allgemeinheit der Regel in Pat. u. Rg. citt. als Themen fremde Stücke und Teile von solchen selbst dann gedruckt werden, wenn sie vom Originalurheber noch nicht veröffentlicht sind, ferner auch, ohne dass eine Rechtspflicht besteht, sie ausdrücklich als fremde Themen zu bezeichnen und den Urheber zu nennen, denn § 47 des Reichsgesetzes, und § 6a des Patents mit der Analogie von § 5a u. b daselbst passt hier nicht. Beides muss als eine Härte bezeichnet werden, die Freiheit des Abdruckes ungedruckter Themen sogar als eine Inconsequenz für das Reichsgesetz, denn wenn es ungedruckte Gedichte gegen Veröffentlichung als Compositionstexte schützt, ist nicht einzusehen, warum nicht ungedruckte Stücke gegen Veröffentlichung als Themen von Verarbeitungen geschützt sein sollen.

An dieser gesamten hier entwickelten Auffassung wirklicher Compositionen über gegebene Themen muss auch stets de lege ferenda festgehalten werden, weil sie allein künstlerisch richtig und demzufolge wirklich die Tradition der echten, hohen Kunst ist, die eine Reihe von Meisterwerken dieser Gattung geschaffen hat. Solche Werke, wie Bach's Choralfigurationen und die bereits erwähnten Goldberg'schen Variationen, Mozart's Requiem (im 1. und 2. Satz),[1]) Beethoven's Variationen op. 120, Brahms' Variationen op. 24, Volkmann's op. 19 wären nach der entgegengesetzten Gesetzgebung, wie S. 190 erwähnt, unmöglich, was hinreicht, um ihre Absurdität zu zeigen. Ja selbst Compositionen über ältere eigene Themen, die im fremden Verlag erschienen sind, wären unzulässig. Also verlegerische und andere Velleitäten aus älterer und neuerer Zeit, die das französische Princip in unsere Gesetzgebung einführen wollen, sind abzulehnen, um so mehr als durch wirkliche Compositionen über fremde Themen noch nie einem Verleger erweislicher Schaden geschehen ist. Selbst wenn dies der Fall wäre, müsste aber die Freiheit der Kunst höher stehen, als jenes materielle Interesse, unser Recht ist eben Urheber- und nicht

[1]) Diese Sätze sind nämlich fast nur auf fremden Themen aufgebaut. — Ja selbst ein Quodlibet im ältesten Sinn des Wortes (der jüngere ist eine freie Mischung und Behandlung der Stile, so in der letzten der oben erwähnten Goldberg-Variationen, der jüngste ein Potpourri aus Werken verschiedener Urheber) eine harmonische Combination von verschiedenen gegebenen Melodieen z. B. Volksliedern derart, dass ein neues Tonwerk herauskommt (ein solcher Fall bei Schneider II 369 ff.) müsste als erlaubt gelten.

Verlegerrecht. Und zwar vertritt der Verfasser dieses Buches den richtigen Standpunkt um so freimütiger, als er schon im Vorhergehenden Urhebern und Verlegern weit grössere Rechte, als das Recht auf die Melodie vindicirt hat, und noch im Folgenden schon bei Potpourri's vielfach mehr für sie in Anspruch nimmt, als ihnen die geltende Gesetzgebung zuerkennt.

Ferner aber bezieht sich unsere bisherige Auseinandersetzung nicht auf bloss scheinbare Variationen, also gerade auf das nicht, was von Verlegern u. s. w. bekämpft wird.

Diese scheinbaren Veränderungen sind rhythmischer Natur, und zwar 1) die sog. rhythmische Augmentation, die Zerlegung einer Note in mehrere zusammen erst ihr gleichwertigen Noten, oder eines Accordes in eine Folge seiner einzelnen Töne 2) die blosse Aenderung des Tactes ohne Aenderung des Rhythmus wie dies oft bei Umformung von Tänzen in Märsche und umgekehrt geschieht, ein Beispiel besserer Art ist auch das Wiederauftreten des ursprünglich im $^4/_4$ Tact geschriebenen zweiten Themas der Preciosa-Ouverture in der darauf folgenden Musik zum Tanz Preciosa's, wo das Thema im $^3/_4$ Tact erscheint. Aber in allen diesen sub. 1—2 genannten Fällen werden nicht neue rhythmische Verhältnisse frei geschaffen, sondern nur die alten in ihre Teile aufgelöst, oder nach feststehender Regel umgestellt,[1]) es entsteht also nichts Neues, das bisher nicht imaginirbar wäre, vorausgesetzt, dass keine melodischen Aenderungen und Zutaten, wie Wechsel- und Durchgangsnoten hinzukommen, wodurch dann wirklich ein neuer Tonsatz entsteht. Wo also die Veränderungen eines gegebenen Tonsatzes oder eine ganze Reihe davon nur solche scheinbare Veränderungen sind, wo eine solche scheinbare Veränderung also mehr als höchstens episodisch auftritt, und ohne die erwähnten Aenderungen und Zutaten, da ist allerdings gänzlicher, beziehungsweise teilweiser Nachdruck vorhanden, immer aber muss man um dies zu erkennen, das Variationenwerk im Ganzen beurteilen, und nicht bloss einzelne herausgerissene Variationen.

Ferner ist es möglich, dass die Behandlung eines gegebenen Tonsatzes teilweise nur im Arrangement, teilweise aber in wirklicher

---

[1]) Hier passt die Bezeichnung mechanisch im Sinne des Darmstädter Gesetzes, nämlich eines geistigen Mechanismus. Ebenso bei melodischer Zutat ohne melodische Aenderung, z. B. Vorschlagsnoten in schablonenhafter Weise. (Eine schablonenhafte Aenderung der Harmonie lässt sich kaum denken.) In allen diesen Fällen findet keine wirkliche, sondern nur eine scheinbare Aenderung des concreten Tonsatzes statt.

Aenderung, oder wenigstens in Hinzufügung eines neuen Tonsatzes besteht. Dies trifft z. B. ausser bei den Hummel'schen Mozartausgaben bei vielen Transscriptionen Schubert'scher und anderer Lieder von Liszt zu, insbesondere beim „Morgenständchen“ (Text von Shakespeare) von dem Vers „Wenn schon die ganze liebe Nacht“ angefangen und bei der letzten Strophe des „Ave Maria“. Hier ist eben blosses Arrangement, soweit der Tonsatz nicht wirklich geändert, sondern nur durch Verdoppelung und andere Vervielfachung, durch weitere Lagen der Harmonieen, Octaven statt einfacher Gänge, Augmentationen in rhythmischer Beziehung etc., eine veränderte Anpassung und Klangwirkung stattgefunden hat; so etwas könnte vom Originalurheber unterdrückt werden, aber nicht so weit der Tonsatz wirklich geändert oder ein neuer Tonsatz hinzugefügt ist, und es kann dies soviel sein und ist manchmal bei Liszt soviel, dass die Eigenschaft einer eigentümlichen Composition, die theoretisch in solchen Fällen stets vorhanden ist, auch praktische Bedeutung hätte, z. B. liesse sich ganz gut ein separater Abdruck für Harfe bei der Liszt'schen Begleitung zur letzten Strophe des Schubert'schen „Ave Maria“ denken. Ebenso überwiegt bei der Tausig'schen „Bearbeitung“ von Weber's „Aufforderung zum Tanz“ wirklich das dem Tonsatz nach Eigentümliche, obwol nicht Schöne. Aber meistens findet bei solchen Bearbeitungen ein Ueberwiegen des Nichteigentümlichen statt, es kommt somit auf den einzelnen Fall in dem Sinn an, ob der überwiegende Teil und der Plan des Ganzen unter den Begriff eines veränderten Tonsatzes gestellt werden kann oder nicht. Ist also im Ganzen und Ueberwiegenden ein veränderter Tonsatz vorhanden, so ist das Werk eine neue Composition, wenn nicht, so ist es eine blosse Einrichtung und als solche Nachdruck.

3) Dieses Princip muss ferner angewandt werden bei Tonstücken, deren Bezeichnung keine bestimmte Regel über Eigentümlichkeit in sich schliesst, haben wir ja doch gesehen, dass es selbst bei angeblichen Originalcompositionen Anwendung finden muss. Solche Stücke von schwankendem Charakter sind vor Allem das „Potpourri“ und „Quodlibet“. Noch zu Ende der Dreissigerjahre wurde darunter „eine Mischung beliebter mit Variationen durchwebter und durch Uebergänge verbundener Motive“ verstanden (Gathy sub „Potpourri“), auch Schilling verlangt wenigstens „eine anmutige Ausführung der betreffenden Melodieen“. Dass auch nach dem Patent nur ein solches einen eigentümlichen Tonsatz neben dem fremden enthaltendes Potpourri als erlaubt gilt, geht aus der Forderung eines „selbständigen

Geistesproductes hervor" und noch mehr aus den Motiven zum Entwurf von 1843 zu § 7 = § 6 des Patentes, wo für alle daselbst erwähnten Tonstücke, also auch für Potpourri's diese Forderung aufs Deutlichste so ausgesprochen wird, dass „der Verfasser einzelne Hauptgedanken des Originals benützt, sie jedoch mit seinen eigenen Ideen in Verbindung bringt" u. s. w. Hingegen was heutzutage allgemein als P. oder Qu. gilt, indess auch manchen andern, albern-pretiösen Namen, wie „Anthologie, angereihte Perlen" u. dgl. bekommt, d. i. ein blosses, kaum durch Uebergänge verbundenes Flickwerk aus verschiedenen Nummern einer Oper oder anderer Werke meistens eines einzigen Urhebers ist nach dem Patent unerlaubt.

Merkwürdigerweise steht hierin das Reichsgesetz weiter rückwärts. § 46 erklärt nur den Abdruck von einzelnen Motiven eines und desselben Werkes, die nicht „künstlerisch verarbeitet sind" für Nachdruck.[1]) Also das Potpourri aus verschiedenen Werken ist erlaubt, und es sind die abgedruckten Melodieen nicht, wie Endemann S. 75 meint, nach dem ersten Teil des Paragraphen darauf anzusehen, ob sie als eigentümliche Compositionen betrachtet werden dürfen. Denn dann wäre der zweite Teil ganz überflüssig gewesen. Also das Gesetz hat die Absicht als verbotene Potpourri's die aus Stücken desselben Werkes von den erlaubten aus Stücken verschiedener Werke zu unterscheiden, und bringt damit einen letzten Tribut jener aus dem Kunstverfall und der Speculation entstandenen Anschauung, die im Gegensatz zur Anschauung edler und wahrer Kunst und ihrer Schöpfung, der Composition über gegebene Themen, das Flickwerk aus fremden Fetzen gemacht und für ein künstlerisches Werk ausgegeben hat.[2]) Die reichsgesetzliche Unterscheidung ist übrigens sehr ungeschickt, es kann ein Potpourri aus verschiedenen Werken[3]) wegen einer einzigen sehr beliebten Melodie, zusammengestellt mit Melodieen aus andern Werken, dem Potpourri aus Melodieen desselben Werkes, ja dem Originalwerk nachteilig sein, z. B. ein Potpourri aus Strauss'-

[1]) Die Materialien enthalten Nichts dazu.

[2]) Jedenfalls muss daher der Begriff „ein und dasselbe Werk" soweit als möglich ausgelegt werden. Z. B. Motive aus verschiedenen zum „Ring des Nibelungen" gehörigen Musikdramen wären wegen der Einheit dieser Tetralogie als Motive aus einem und demselben Werke zu betrachten.

[3]) So spricht noch Jolly S. 169 (cit. b. Vesque 91, 1) von „ehrlicher Zusammenstellung" eines Quodl. aus grössern Musikstücken, bei der jedenfalls ihre Verbindung „eine neue Zutat des Fabrikanten solcher Ragouts" sei und nur ein bruchstückweises also zulässiges Wiedergeben stattfinde!

schen Operetten, enthaltend den Walzer „Nur für Natur“, einem solchen aus der Operette, der er angehört, („Der lustige Krieg“) allein. — Uebrigens ist ein Potpourri keineswegs als das nach § 47 gegen Nennung der Quelle gestattete Anführen einzelner Stellen eines Tonwerkes anzusehen, wie Dambach S. 225 meint. Denn zu einem Anführen gehört der animus citandi, der bei Potpourri's u. dgl. gänzlich fehlt, weil es dabei Nichts gibt, wofür oder wozu citirt werden könnte. Es besteht eben nur aus jenen fremden Lappen, was bei dem, von uns noch kennen zu lernenden, allerdings möglichen, Citat in der Musik nicht der Fall ist. Ebensowenig sind Potpourri's mit Wächter, Verlagsr. S. 595 den litterarischen Sammelwerken gleichzustellen, denn solche bestehen nicht aus Bruchstücken, sondern aus mehreren ganzen Werken, das Potpourri will aber ein einziges ganzes Tonstück aus mehreren Fragmenten sein, und leitet sogar seine, wenn auch noch so zweifelhafte Berechtigung von diesem Scheine und Bestreben ab.

Noch mehr als beim Potpourri kommt es auf den einzelnen Fall bei der sog. Travestie oder Parodie an, die wir bloss wegen ihrer breiten Behandlung bei Vesque hier erwähnen. Sie ist nämlich gar keine bestimmte Kunstgattung, sondern kann in übertreibender oder scherzhafter Nachahmung des Stils bestehen, wo sie dann eine Originalcomposition ist, wie z. B. der „Chopin“ in Schumanns „Carneval“ oder jene bekannten Variationen über „Kommt ein Vöglein“ in verschiedenen Stilen von Bach bis auf Wagner. Es kann aber auch ein bestimmtes Stück travestirt, also variirt werden, was noch immer eine Originalcomposition bildet, ferner eine komische Combination des ganzen oder teilweise zu parodirenden Tonsatzes mit einem andern stattfinden, wie in einer Parodie der Tannhäuserouverture, der Violinfiguren mit dem Pinzgauerlied, ja selbst in blossen parodirenden Veränderungen der Instrumentation kann eine Parodie liegen. Ebenso vieldeutig ist die Adaptation, besonders zu Tänzen oder Märschen, die indes vielfach in blossen, also Nachdruck bildenden Tactänderungen, ja in blossen Einrichtungen besteht. Die in Frankreich beliebte Simplification ist selbstverständlich nur Einrichtung oder teilweise Reproduction.

Dem gegenüber hält das französische Recht bis heute trotz einzelner Spuren richtiger Erkenntnis[1]) in seiner Anschauung und

[1]) So die S. 66 Anm. 1 citirte Aeusserung Pouillets. Aber schon bei Renouard II, 69 findet sich eine gerichtliche Entscheidung, die so ziemlich das Richtige trifft: „si le motif d'une fantaisie et ceux de deux . . . contredanses avaient été puisées

seinem droit de melodie so fest, dass es auch im internationalen Verkehr dies zur Geltung gebracht hat. Demnach sind nicht nur unwesentlich veränderte und teilweise Reproductionen, wie Arrangements und Potpourri's, sondern auch wesentliche Veränderungen, wie insbesondere Variationen verboten. Von internen Gesetzen hat aber nur das belgische Art. 17 mit seinem droit des arrangements sur des motifs de l'oeuvre original es nachgeahmt, während selbst das spanische, Art. 7, nur von gänzlicher oder teilweiser, begleiteter oder unbegleiteter Publication der Melodie spricht, das ungarische, Art. 46, und das italienische, Art. 3, ersteres wörtlich, letzteres im Inhalt das deutsche Gesetz nachgeahmt hat. Auch Russland verbietet, Art. 46, nur Arrangements und Reproductionen mit veränderter Begleitung. Die Gesetze anderer Staaten sagen Nichts darüber, so dass die Frage nach der Erlaubtheit sowol einer wesentlich, als einer unwesentlich veränderten Reproduction Sache der Jurisprudenz in Theorie und Praxis ist, die in der Schweiz und in den Niederlanden sich zu der französischen Anschauung neigen dürfte, obwol Orelli S. 91 erlaubt, „auch fremde Melodieen (Motive) zu benutzen, sobald nur das neue Werk als eine im wesentlichen neue geistige Schöpfung auf dem Gebiete der Musik sich darstellt“ in England dagegen gelten sogar eigenmächtige Einrichtungen als gestattet.[1]) Frankreich hat aber im Vertrag mit Deutschland 1882, Art. 6, in der Berner Convention 1886, Art. 10, durchgesetzt, dass in Hinsicht auf musikalische Verände-

---

dans la partition du siége de Corinthe de Rossini, il n'y aurait point la contrefaçon, mais simple plagiat non préjudiciel au cessionaire, qui n'avait publié ni fantaisie ni quadrilles motivées sur la même oeuvre,“ wozu R. die entschieden unrichtige Bemerkung macht: C'est là un jugement de fait, qui n'engage pas la question de droit. In jenem Urteil ist aber nicht nur die Gleichstellung von Phantasie und Contredanse unrichtig, sondern auch die Motivirung. Erstens ist es bei Annahme eines „plagiat“ falsch, den cessionaire deshalb für nicht verletzt zu halten, weil er keine solche fantasie etc. veröffentlichen wollte, ferner ist in erster Linie der Urheber verletzt. — Das Allerstärkste aber an Ausdehnung des contrefaçon-Begriffes ist die bei Kohler S. 225, Anm. 1 erwähnte Verfolgung einer Ouverture als contrefaçon des dazu gehörigen Operntextes mit der Begründung: que l'ouverture de l'opera rappelle toujours les situations principales, dont elle est en quelque (!) sorte le reflet par la situation dramatique, qu'ils doivent exprimer.

[1]) Slater, 17: „An arrangement of music may under certain circumstances be original, as, for instance, an arrangement of en opera for the pianoforte . . . dann „the test of originality is . . . . whether the product is the result of honest an independent labour“ S. 19 dazu wird nochmal gesagt „a person may arrange music composed by other in such a way as to acquire copyright . . . . as were the score (Partitur) of a whole opera is arranged für the pianoforte.

rungen jedes Land auch die Ausländer nach seinen Gesetzen behandeln solle.

F) Hingegen geht das Reichsgesetz über das Patent darin hinaus, dass es für (gewisse Sammlungen) und als Citat auch die Aufnahme von ganzen kleinen Tonwerken gestattet, wie schon ältere Landesgesetze, z. B. das preussische, die von ganzen kleinen litterarischen Werken, ohne indessen diese weitere Ausdehnung in den Materialien besonders zu begründen. Was unter kleineren Werken zu verstehen, davon später, nunmehr seien die im Patent und im Reichsgesetz gleichen Momente, das Wesen des Citates und die Voraussetzungen seiner Erlaubtheit betrachtet.

Nämlich derartige Aufnahmen, auch die im Reichsgesetz nicht als „Anführungen“ bezeichneten, sind, wie sich aus der Verpflichtung zum Nennen der Quelle ergibt, eben nur zulässig mit dem animus citandi, d. h. als Beleg zu eigenen Gedanken. Es muss also eine, wenn auch nur, wie beim Motto stillschweigend angedeutete Beziehung des Citates zum Text vorhanden sein und selbst als Motto kann ein Musikcitat stattfinden, so z. B. hat Mörike eines aus „Titus“ einem Gedicht vorangesetzt. Aber ein Text muss da sein, die heute beliebten Briefpapiere mit musikalischen Motto's sind also eigentlich unzulässig, übrigens kann der Text hinter dem Citat auch an Umfang zurückstehen, ja eine heutzutage unentbehrliche Gattung musikwissenschaftlicher Werke, die thematischen Verzeichnisse der Werke eines bestimmten Componisten, gönnen den ihren Hauptinhalt bildenden musikalischen Citaten gewöhnlich mehr Raum als dem Text, und ihre Erlaubtheit auch bei Lebzeiten des Urhebers (wie z. B. das der Brahms'schen Werke) ist wol nie bezweifelt worden. Ja der Text des litterarischen Werkes kann auf blosse Titelangabe beschränkt sein, nur ganz fehlen darf er nicht, es darf auch nicht das Citat zum Deckmantel eines verborgenen Nachdruckes dienen, wie z. B. durch Abdruck über das Citatbedürfnis hinaus, oder durch, z. B. in einer Zeitschrift, fortgesetzte Citate, die zusammen das Ganze ergeben.

Selbst einem Werk der bildenden Kunst darf ein darauf bezügliches Musikcitat beigesetzt werden, wie es z. B. vor etwa dreissig Jahren u. zw. in den „Phantasiebildern zu Tonstücken“ von Gabriel Max geschehen ist, auch nach dem Reichsgesetz, denn Dergleichen ist nicht eine daselbst (Dambach S. 82) verbotene Sammlung der Musikcitate selbst zu künstlerischen Zwecken.

Eine Hauptforderung unserer Gesetze ist aber bei Citaten und Sammlungen die Nennung des Urhebers oder der Quelle, wodurch

nicht bloss der animus citandi ersichtlich werden, sondern der Urheberschaft als solcher der übrigens einzige von unsern Gesetzen gewährte rechtliche Schutz zu Teil werden soll, und zwar ergibt sie sich für das Patent bei Musikcitaten trotz der Nichterwähnung daselbst aus der Analogie mit Litteraturcitaten, so auch Harum S. 204. Während aber auch nach dem Reichsgesetz der Mangel der sonstigen Erfordernisse das Citat zum Nachdruck macht, bildet das Fehlen der Quellenangabe nach § 24 (citirt in § 47) nur ein mit Geldstrafe bis zu zwanzig Thaler geahndetes Delict. Da dies aber das Citat möglicherweise (was allerdings bei Musikcitaten in litterarischen Werken schwer möglich) als Solches ganz unkenntlich macht, so ist der Behandlung auch dieser Rechtswidrigkeit als Nachdruck, wie im Patent, der Vorzug zu geben.

Die wichtigste Voraussetzung für ein erlaubtes Citat ist aber die bereits und zwar schriftlich geschehene Veröffentlichung des Werkes, und zwar am wichtigsten wegen der Wahrung idealer Interessen. Auch diese Voraussetzung ist (wie Harum S. 204 ebenfalls anerkennt) nach dem Patent für Tonwerke aus § 5a zu ergänzen. Indess würde sie, wie bei litterarischen, so auch bei Tonwerken aufhören, wenn zu praktischer Begründung einer Behauptung mit praktischem Zweck, wie Abwehr einer Beleidigung (z. B. Vorwurf des Plagiates) der Abdruck nötig wäre.

Aber es gibt auch Musikcitate in Musikwerken, unveränderte Aufnahmen einzelner Stellen fremder Tonstücke in ein Eigenes, so die Melodieen aus Martins „cosa rara" und Sarti's „fra due litiganti" im zweiten Don-Juan-Finale, das „Heil Dir im Siegerkranz" zum Schluss der Weber'schen Jubelouverture, die Marseillaise in Schumanns „Faschingsschwank" und „Grenadieren" und der Freischütz-Bauerntanz zum Schluss eines Rubinstein'schen Walzers. — Wie beim Citiren eines Gedichtes in einem Gedicht findet in solchen Fällen entweder eine Anspielung statt, oder es soll eine Identificirung gerade wie in der Dichtkunst der eigenen Empfindung mit der fremden, gleichsam ein Aufgehen darin, oder in der allgemeinen Empfindung, wie z. B. in der Jubelouverture ausgedrückt werden, und darin liegt die künstlerische Berechtigung solcher Citate. Das ist auch von juristischer Seite gefühlt worden, nämlich von Endemann S. 74: „Obwol der Reichstag ohne Discussion den § 46 gebilligt hat, wird hoffentlich die Praxis der Consequenz entgegentreten, durch welche z. B. die Aufnahme eines schnell populär gewordenen Liedes (Wacht am Rhein) in einer Ouverture . . . . als Nachdruck zu verfolgen wäre."

Diese Verfolgung ist aber m. E. vermöge der Analogie von § 5b des Patents und § 7a des Reichsgesetzes ausgeschlossen, indem ein einzelnes Gedicht sich zu einem nach seinem Hauptinhalt selbständigen neuen Werk oder grössern Ganzen sich ebenso verhält, wie ein kleineres Musikstück zu einem Grösseren, worin es aufgenommen werden soll; für einzelne Stellen ist überdies § 5a des Patents und § 7a des Reichsgesetzes anwendbar.

Uebrigens gilt von diesem Citat das Gleiche, wie von musikwissenschaftlichen Citaten, namentlich auch die Verpflichtung zur Nennung des Urhebers, die Mozart im genannten Finale dem Leporello aufs Ergötzlichste in den Mund legt.

Das Reichsgesetz bestimmt aber noch zwei im Patent weder ausdrücklich noch stillschweigend enthaltene Ausnahmen von musikalischen Nachdrucksverboten. Nämlich die Gründe für die Ausnahmen im Patent § 5b bei litterarischen Werken treffen bei musikalischen [1]) nicht zu, denn von Tonwerken kann auch das kleinste leicht einzeln gedruckt und im Handel abgesetzt werden, somit an sich einen ansehnlichen Vermögenswert haben, ja kleine Stücke erlangen oft massenhaften Absatz, und machen Verleger wie Urheber reich. Auch aus dem Wortlaut in den §§ 5 und 6 geht ihre Unanwendbarkeit auf Tonwerke hervor, zumal aus der Begrenzung des Aufzunehmenden auf einen Druckbogen, die nur für litterarische Werke Sinn hat; dies gegen Harum S. 204 n. 1. Also nicht nur, wie schon oben erwähnt, die citatweise Aufnahme eines ganzen Tonwerkes in ein anderes Werk, sondern auch die sammlungsweise ist nach dem Patent unerlaubt. [2])

Aber das Reichsgesetz hat nach Muster anderer deutscher Gesetze dem Unterrichtswesen und der Litteratur derartige Zugeständnisse gemacht. Schon Braunschweig, § 4, hatte die Aufnahme einzelner Musikstücke in kritische und litterarische Werke und in Sammlungen zu kirchlichem und Schulgebrauch gestattet, das bayerische abgesehen von dem schon Erwähnten, die Aufnahme sogar in ein ausdrücklich zum Musikunterricht bestimmtes und eingerichtetes Werk

[1]) Selbst bei litterarischen sind sie de lege ferenda höchst unzutreffend.

[2]) So auch Vesque S. 86, Nr. 19, not. 2. Wenn Harum S. 204 und mit ihm Wächter Verlagsr. S. 599 f. not. 10 eine Anthologie von einzelnen Themen aus den Werken mehrerer Componisten für erlaubt hält, worunter offenbar nicht das von ihm anderswo besprochene Potpourri verstanden werden soll, so ist dieses künstlerisch und verlegerisch ganz unmögliche Sammelwerk wol daraus zu erklären, dass er selbst einsieht, dass § 5 des Patentes für Tonwerke nicht gilt.

ohne weitere Bearbeitung, (selbst für unveröffentlichte Tonstücke, Protokoll S. 232, bei Mandry S. 203, 3). Die Bestimmungen dieser beiden Gesetze sind nun schon im ersten Entwurfe des Reichsgesetzes mit der Begründung abgelehnt worden (s. Motive § 40), dass durch die Aufnahme von Compositionen in Sammlungen für Musikschulen und Kirchen dem Nachdruck ein sehr weites Feld geöffnet und den Componisten und rechtmässigen Verlegern ein sehr erheblicher Schaden zugefügt würde", dem der Commissionsbericht zustimmte, weil (S. 21 das.) „der Tonkünstler vorzugsweise auf den Absatz seiner Musikstücke bei den Schülern solcher Anstalten zu rechnen hat", und so kam es zu der Erlaubnis nur anderer Sammlungen in § 47.

Gewiss gefährdet nun auch dieser Paragraph die Urheber- und Verlagsinteressen sehr, ist daher so enge als möglich auszulegen. Vor Allem sind unter „kleineren Compositionen" nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich kürzere zu verstehen, wenigstens im Verhältnis zum Werk, worin sie Aufnahme finden sollen, eine reich instrumentirte Partitur, welche wenige Tacte, aber mehrere Musikseiten ausmacht, darf nicht als kleinere Composition so abgedruckt werden, selbst im Clavierauszug nicht, da nicht die Gestalt des Nachdrucks, sondern des Nachgedruckten für die Erlaubtheit massgebend ist, erlaubt wäre es nur, eine solche bereits erschienene Einrichtung nach § 47 des Reichsgesetzes abzudrucken, da er ja gewiss auch für Einrichtungen gilt.

Ferner ist die im citirten Paragraphen geforderte Selbständigkeit des aufnehmenden wissenschaftlichen Werkes so zu verstehen, dass nur zu Gunsten einer Originalarbeit, sowie einer nicht als Beilage stattfindenden Veröffentlichung die Aufnahme einer kleineren Composition gestattet ist, also nicht zu Gunsten einer Uebersetzung, eines Auszuges, einer Compilation aus bereits vorhandenen Werken, derart, dass einem eine solche dem Original nicht eingefügte musikalische Beilage gegeben würde; wol aber kann der den Originalbeitrag selbst zu einem Sammelwerk, z. B. einem Lexikon, Liefernde eine derartige Musikbeilage hinzufügen. Zweitens gilt diese Freiheit nur für wissenschaftliche, also z. B. nicht für poëtische Werke, indessen keineswegs bloss für musikwissenschaftliche, können doch biographische, ethnographische etc. eine Musikbeilage erfordern; aber eine Beziehung zum Text, wenigstens eine generelle, mithin auch die Bedeutung eines Citates muss vorhanden sein, weil sonst diese ganze grosse Concession zwecklos wäre.

Was hingegen Sammlungen betrifft, so dürfen noch geschützte

Tonwerke nur in solche zur Benützung in nicht eigentlich der Tonkunst gewidmete Schulen aufgenommen werden, daher auch nur Stücke, die nicht über das Bedürfnis solcher Schulen hinausgehen; unter kleinern Compositionen sind also für derartige Sammlungen auch leichtere, einfachere Compositionen zu verstehen, keineswegs aber Compositionen von geringerem künstlerischen Wert, denn dann könnten ja diese Sammlungen nicht, wie sie sollen, Musterstücke enthalten, und würden ihren Zweck ganz verfehlen. Uebrigens können sowol Vocal- als Instrumentalsachen aufgenommen werden, letztere wenigstens insoweit, als auch in Nicht-Musikschulen Instrumentalmusik betrieben wird, z. B. Violin-, Orgel- und Clavierstücke in Sammlungen für Lehrerbildungsanstalten, möglicherweise für solche auch Stücke für Blasinstrumente, Waldhornstücke für eine Forstschule, in welcher auch das Waldhornblasen gelehrt wird, alles dies jedoch mit möglichster Beschränkung.

Ferner dürfen in einer solchen Sammlung immer nur Stücke von verschiedenen Urhebern abgedruckt werden, obwol nicht gerade jedes einen andern Urheber haben muss, als die Uebrigen. Somit sind zwar Unterrichtswerke für solche Schulen gegen Nachdruck geschützt, aber einzelne leichtere Stücke gegen den Abdruck darin schutzlos und der Schaden, der daraus erwächst, kann empfindlich genug sein.

Bezüglich der Bedingung, dass das Werk schon veröffentlicht sei und der Urheber genannt werde, gilt dasselbe wie bei Citaten.

Von fremden Rechten gestattet das schweizerische Gesetz die Aufnahme in ein speciell für die Schulen oder Kirchen bestimmtes Sammelwerk, mit oder ohne Originaltext unter der Voraussetzung, dass die Quelle angegeben wird, Art. 11 al. 9, das ungarische ist für Citate und Sammelwerke in § 47 dem Vorbild des deutschen Reichsgesetzes gefolgt, gestattet aber schlechthin die Aufnahme in Unterrichtswerke, also auch in Musikschulen, das holländische erlaubt Citate (Art. 7 Abs. 1) aus Werken, die durch Druck veröffentlicht sind, zur Ankündigung und Beurteilung, also auch aus Tonwerken, ebenso das belgische in Art. 12 aus „oeuvres littéraires“ zu kritischen, polemischen oder Belehrungszwecken, von einer Aufnahme in Sammlungen enthalten beide Nichts, das italienische spricht nur von dem unter gewissen Voraussetzungen gestatteten Abdruck dessen, was in einer Zeitung erschienen ist, Art. 26, die Ausnahme aber, welche das spanische Gesetz in Art. 7 Abs. 1 vom Nachdrucksverbot macht, und die gewiss auch von Musikalien gilt, kann selbst das ganze Verbot illuso-

risch machen, denn der Teil des Textes, welcher zu einem Commentar ganze als dazu gehörig abgedruckt werden darf, kann möglicherweise der Text sein. Norwegen, Art. 16, erlässt bei Citaten die Quellenbezeichnung!

Vielleicht in Erinnerung an die langen (oft sogar gereimten, also selbst ein kleines litterarisches Werk bildenden) ältern Büchertitel behandelt § 5d des Patents mit Ausdehnung auf Tonstücke in § 6d,[1]) den „für ein späteres Werk benützten unveränderten Titel eines früher veröffentlichten, von einem andern Autor verfassten Werkes zwar nicht als Nachdruck,[2]) aber doch als Unrecht, es „kann die Wahl eines gleichen Titels in dem Falle, wenn es zur Bezeichnung des besonderen Gegenstandes nicht unumgänglich notwendig, und überdies zur Irreführung des Publikums über die Identität des Werkes geeignet ist, dem hiedurch Beeinträchtigten einen Anspruch auf Entschädigung begründen. Hierüber hat, wenn keine gesetzwidrige Absicht unterlaufen ist, der Civilrichter zu entscheiden" (ebendaselbst) der einzige Fall, wo nach dem Patent eine schriftliche Urheberverletzung (wie im Reichsgesetz die Citate) nicht als Nachdruck und nach dem Schlusssatz auch nur als Civilunrecht gilt, dies nämlich im Fall der culpa, im Fall des dolus als Betrug (so auch Harum § 60) im Falle gänzlicher Schuldlosigkeit hingegen ist gar kein Unrecht (arg.: „Es kann die Wahl" u. s. w.) vorhanden; das Nennen des Urhebers wirkt nicht, wie Vesque § 44 meint, exculpirend. Uebrigens ist hier die Behandlung als Nachdruck unmöglich, weil die

---

[1]) „Wird für ein späteres musikalisches oder dramatisches Werk der unveränderte Titel eines früher veröffentlichten Werkes derselben Gattung benützt, so findet die Bestimmung des § 5 ad 4 ihre Anwendung."

[2]) Nur in England hat die Jurisprudenz dies verlangt, s. Curtis bei Wächter, Verlagsr. II 494, Anm. 12, selbst in Frankreich gilt es als keine Urheberrechtsverletzung, sondern als Verletzung einer propriété d'une nature spéciale, Pouillet 64, S. 63, auch die frühere und jetzige Gesetzgebung Deutschlands will trotz abweichender Urteile (Wächter, cit. S. 492, 10 und Gutachten der Sachverständigen das. 496, 16) und trotz der Empfehlung des oesterreichischen Principes durch Wächter (495, 15) nichts davon wissen (vgl. Wächter, Autorr. S. 167). Für das Patent wird in der Begründung zum 1843er Entwurfe gesagt: „Die Auffindung (des Titels) erfordert oft ein reifliches Nachdenken, und gut gewählt trägt er oft bedeutend zur Vermehrung des Absatzes bei. Wird der Titel für ein anderes Werk gewählt, so kann allerdings eine Verwechslung beider Werke zur Täuschung des lesenden Publicums und zum Nachteil des ersten Autors eintreten". Bei der Möglichkeit unwissentlich mit einem andern Werke übereinstimmender Betitelung, ihrer Notwendigkeit bei Gleichheit des Gegenstandes und ihrer Bekanntmachung erst nach der Veröffentlichung entschied man sich für Zuerkennung eines blossen Entschädigungsrechtes anstatt der Qualificirung als Nachdruck.

Priorität des veröffentlichten Titels, nicht die Urheberschaft daran entscheidet. Ferner kann diese Rechtsverletzung nur durch Copie subjectiv-eigenartiger („willkürlicher“ sagen die unten citirten Motive) Titel entstehen, so lange letztere derartig eigentümlich sind, denn es werden ja oft, gerade in der Tonkunst, gewisse Titel, wie „Lieder ohne Worte“ u. s. w. allgemein gebräuchlich. Wie schon § 6 cit. sagt, bezieht sich das Titelverbot nur auf Werke derselben Gattung, also auch derselben Kunst, für Musik also nicht auf poëtische Werke und umgekehrt, ferner nicht auf Wiedergabe desselben Titels in anderer Sprache, z. B. „Chant du pasteur“ statt „Hirtenlied“, überhaupt nur auf wörtliche Uebereinstimmung, mit einem Worte, es hat hier keine engherzige Beurteilung stattzufinden. Der Richter hat übrigens im Falle der Verurteilung auf Schadenersatz und Cassirung des Titels zu erkennen, sowol für die schon vorhandenen Exemplare, als auch in Zukunft (Harum cit.).

IV) Nur kurz, weil gemeinrechtlich nicht geregelt und anderswo de lege lata und ferenda sehr eingehend behandelt, sei der Verlagsvertrag besprochen. Dieser ist nach gemeinem und oesterreichischem Recht (§ 1165—1171 a. b. G.) ein Consensualvertrag, er erhält ganz gewiss durch Veröffentlichung des Werkes im Drucke, nach beiden Rechten dingliche Wirkung, nach oesterreichischem Recht mit seiner ganz richtigen consequenten Durchführung der Erwerbsart als Erfordernis für die Dinglichkeit aber frühestens durch Uebergabe des Manuscriptes, wenigstens für dritte Personen, die von einem andern Verlagsvertrage nicht wissen. Das Wichtigste am Verlagsvertrage (wie unter Umständen auch beim Aufführungsvertrag) bildet aber der zweifellose, wenn auch im oesterreichischen a. b. G. nicht erwähnte Umstand, dass die Drucklegung zugleich Recht und Pflicht des Verlegers ist und in dieser doppelten Eigenschaft den Vertrag charakterisirt, so dass die Entgeltlichkeit oder Unentgeltlichkeit der Drucklegung an seinem Wesen nichts ändert, ja es kann deshalb ebenso Honorirung an den Urheber, wie wenigstens teilweise Bezahlung der Druckkosten an den Verleger von Seite des Urhebers stattfinden. Ebensowenig wie eine Zahlung von irgend einer Seite versteht sich für den Verleger die Erwerbung des Eigentums am Manuscript des Verlagswerkes von selbst, trotzdem die ältere Theorie und mit ihr ältere Gesetze, wie z. B. das badische Landrecht § 577 d. d. dies sagen. Der Erwerb des Verlegers ist stets nur ein Erwerb eines oder mehrerer einzelner Urheberrechte, nicht Erwerb des Urheberrechtes schlechthin, schon darum nicht, weil er nicht bloss Rechte,

sondern auch Pflichten übernimmt, die von ihm erworbenen Rechte stehen ihm aber ausschliesslich zu (ausser im Fall des geteilten Verlages) so dass der Urheber selbst keine damit collidirenden oder concurrirenden Rechte gleichen Inhaltes üben, noch Andern gewähren kann. Die wesentlichen Leistungen von beiden Seiten, Lieferung des Manuscriptes einerseits, Drucklegung andererseits und Alles dazu gehörige (Ausstattung, Correctur u. s. w.) sind mit grösster Gewissenhaftigkeit aufzufassen und zu interpretiren, wie denn überhaupt der Verlagsvertrag meines Erachtens als ein negotium bonae fidei in sensu eminentissimo zu betrachten ist. Schon als Ergebnis aus dieser Auffassung, mithin als selbstverständlich sind Normen wie die Befugnisse zum Rücktritt im Falle der Nichteinhaltung der wesentlichen Verpflichtungen im § 1166 a. b. G. u. in andern Fällen zu betrachten, andererseits die Berechtigung des Urhebers, das Werk anderswohin in Verlag zu geben, wenn durch Schuld des Verlegers die Veröffentlichung nicht zu Stande kommt.[1]) Ferner ist nach heutiger deutscher Rechtsanschauung im Gegensatz zu manchen älteren Gesetzen, z. B. dem Meiningen'schen von 1829[2]) und dem französischen, siehe Pouillet 345 S. 284, jeder dem Verlagsvertrage und seiner Ausschliesslichkeit zuwiderlaufende Druck von Seite des Verlegers oder des Urhebers Nachdruck des einen gegen den andern und umgekehrt.

[1]) Droit d'auteur v. 1890, N. 3 (15. März): Entscheidung des deutschen Reichsgerichts vom 11. Januar 1888: Die klägerische Verlagshandlung hatte das anvertraute Manuscript (eine Violoncellschule) verloren, und das bereits Gestochene war untauglich zur Veröffentlichung. Der beklagte Urheber liess nun in London eine angeblich damit teilweise gleiche Violoncellschule erscheinen. Die darauf bezügliche Klage wurde in allen drei Instanzen zurückgewiesen, selbst die condictio sine causa auf Herausgabe der Bereicherung aus dem zweiten Verlagsvertrage. Diese wäre nur zulässig gewesen, (sagt das Reichsgericht) wenn der Beklagte die Honorare ohne jedes Recht erhalten, oder das Recht, auf Grund dessen er bezahlt wurde, zu existiren aufgehört hätte, keines von Beiden trifft hier zu. Die Honorare sind als Aequivalent für die Uebergabe des Manuscriptes und für die Ueberlassung des Verlagsrechtes gezahlt worden. Der Verlust des Manuscriptes hat keineswegs den (ersten) Verlagsvertrag vernichtet, sondern nur das daraus hervorgehende Recht der Klägerin entwertet, was aber durch ihr eigenes Verschulden geschehen ist.

[2]) Art. 6 und zwar sowol vom Verleger gegen den Verfasser als umgekehrt. Dasselbe scheint im Coburg'schen Gesetz von 1828 § 3 enthalten zu sein, § 5 zeigt aber das Gegenteil, wenigstens für den eigenmächtigen Druck durch den bereits dem Verleger verpflichteten Verfasser. Ueber das Meiningen'sche Gesetz vergl. Wächter, Verlagsr. S. 604, 9. — Pouillet sagt: „En admettant que ce fait (tirage au delà du nombre d'exemplaires convenu) ne constitue pas une véritable contrefaçon, il entraine nécessairement une condamnation à des dommages interêts et le droit, pour l'auteur, de demander la résolution du contrat“.

Schon daraus, dass das Verlagsverhältnis dem Verleger auch Pflichten auferlegt, folgt, dass er es nicht einseitig, d. h. ohne Zustimmung des Urhebers auf einen Dritten übertragen kann; diese rechtliche Notwendigkeit, sowie ihre Begründung ist längst in der Rechtswissenschaft und zwar einstimmig anerkannt, wird aber in der Praxis der Verleger so ziemlich ignorirt. Um so mehr muss sie immer wieder von Neuem hervorgehoben werden, demnach kann eine solche einseitige Veräusserung des Verlages eines einzelnen Werkes wenigstens ganz gewiss nicht eher stattfinden, bevor nicht die Verlagspflicht erfüllt, d. h. Druck und Veröffentlichung geschehen ist, so dass dem Verlagserwerber nur mehr das Recht der Veräusserung der bisherigen Auflage, aber nicht ein Neudruck zusteht. Gänzlich unzulässig erscheint daher die ebenfalls in Wirklichkeit oft von Verlegern ohne Ueberlassung des Verlages erteilte Licenz an Andere (z. B. Herausgeber von Albums, Anthologieen u. dgl. m.) sowie deshalb, weil die Ueberlassung der Veröffentlichung und ihrer Verbreitung stets ein Act des persönlichen Vertrauens von Seiten des Urhebers ist, das eben nur dem von ihm gewählten Verleger für sich allein gilt. Nur bei der Veräusserung des ganzen Verlagsgeschäftes wird, weil sonst eine solche diesem Geschäftszweig unentbehrliche Veräusserung unmöglich wäre, die Zulässigkeit ohne Zustimmung der betreffenden Autoren von Praxis und Theorie seit jeher anerkannt. Aber selbst in diesem Fall, sowie im Fall der Zustimmung des Urhebers zu einer Einzelveräusserung und Licenz hat der neue Verleger oder Drucker gegen den Verfasser im Falle des Neudruckes dieselben Verpflichtungen, wie der erste Verleger, so Zusendung einer Correctur, Vornahme des Druckes nur unter seiner Mitwirkung u. dgl. Ich weiss einen Fall, wo in Nichtbeachtung dieser Punkte einem berühmten Componisten durch eigenmächtige und fehlerhafte Aenderungen von Seiten des neuen Verlegers, die ohne Wissen jenes Componisten geschahen, eine höchst feindselige Kritik zugezogen, und mithin grosser ideeller Schaden verursacht wurde.

In wieweit die hier skizzirten Grundregeln des Verlagsverhältnisses als Dispositivnormen anzusehen sind, von denen also in concreten Verträgen abgewichen werden kann, ist ebenfalls nach dem Erfordernis der bona fides zu beurteilen, so dass alles ihr Zuwiderlaufende auch als Verabredung der Parteien unzulässig erscheint. Aber auch aus Gründen juristischer Technik sind viele von den Bestimmungen unmöglich, die in gedruckten Vertragsformularen, wie sie Autoren angeboten werden, vorkommen.

Der Musikalienverlag weicht wegen der heute meistens durch gestochene Platten, nicht durch bewegliche Typen stattfindenden Vervielfältigung darin vom litterarischen ab, dass er gewöhnlich nicht auf bestimmte Auflagen und Anzahl von Exemplaren gewährt wird. Demgemäss wird selbst bei milderer Anschauung eine Veräusserung des Verlages eines einzelnen Werkes ohne Zustimmung des Urhebers erst nach Veröffentlichung des ersten Abzuges, weil wenigstens dieser Pflicht des Verlegers ist, möglich sein.

Nach den allgemeinen Grundsätzen, wie sie die in Abschn. III citirte Abhandlung darlegt, ist ein executiv geübter eigenmächtiger Druck regelmässig Nachdruck, was indess wol nur selten von praktischer Bedeutung sein kann, denn der Berechtigte kann ja die Execution auf das Werk anfechten, bevor es noch zum Druck kommt.[1])

V) Die Mitteilung des Nachdruckes an Andere,[2]) in der ja erst die eigentliche Verletzung des Urhebers liegt, kann auch vom Nichtnachdrucker und Nichtteilnehmer am Nachdruck ausgehen, und bildet darum das selbständige Delict der Verbreitung. Es liegt nach juristischer Construction schon in der Verbreitung durch den regelmässigen Buch- und Musikalien-Zwischenhandel, im Sortiment, da dieser weder als Teilnahme an dem mit dem Druck oder der Publication schon abgeschlossenen Delict des Nachdruckes erscheint, noch als Begünstigung dieses Delictes, sondern als eine weitere Verbreitung des schon unter die Sortimentshändler verbreiteten Werkes, selbst im Fall des Commissionshandels. Ja es kann der Nachdrucker selbst, durch Verbreitung eines nur objectiv rechtswidrigen Nachdruckes sich dieses selbständigen Delictes schuldig machen, aber nicht durch Verbreitung des subjectiv schon anrechenbar gewesenen, welche im Delict des Nachdruckes selbst aufgeht. Schon das alte Privilegienrecht bedrohte nicht nur die Erzeuger des Nachdruckes, sondern auch die Buchhändler, Musikalienhändler und Weiterverbreiter überhaupt mit Strafen und Confiscation, und das neuere Recht sah sich genötigt, diese Unterscheidung in der bereits dargelegten Weise weiter auszubilden.

Nach dem gesamten ältern Recht und auch nach dem Patent bildet aber die (nicht im Nachdruck aufgehende) Verbreitung nur im Falle der Entgeltlichkeit ein Unrecht, was freilich der, offenbar deshalb von den älteren Gesetzen auch allein ins Auge gefasste, regel-

---

[1]) Natürlich ist eine solche Execution gegen den blossen Besitzer eines Manuscriptes unmöglich, schon weil er selbst nicht zum Druck berechtigt ist.

[2]) Nach unsern Gesetzen die mehrfache Mitteilung, d. h. an mehrere Andere.

mässige Fall ist. So sprechen schon die Privilegien des 16. Jahrhunderts nur von „distrahere“, die des 18. von „verkaufen“ (vgl. S. 8 und 28) und ebenso die Gesetze vom Ende des 18. bis in die Mitte unseres Jahrhunderts von Veräusserungen gegen Entgelt, so die Bundesbeschlüsse von 1837 und 1845 von „Debit“ beziehungsweise (wissentlichem) Handel, sowie die Landesgesetze; (nur das erste bayerische Gesetz von 1840 bestraft auch den, der widerrechtlich vervielfältigte Erzeugnisse der Litteratur oder Kunst wissentlich zu Verkaufe hält oder verbreitet, gleich dem Urheber einer mechanischen Vervielfältigung, Art. VIII daselbst, eine überwiegend aus Rücksicht auf die bildende Kunst vom Gesetzgeber, ihrem grossen Gönner Ludwig I. gemachte Ausnahme).[1] Und so lautet denn auch § 12 des Patentes: „Der Handel (Debit) mit Erzeugnissen eines kraft des gegenwärtigen Gesetzes verbotenen, im In- oder Auslande veranstalteten Nachdruckes und jeder anderer demselben gleichgeachteten Vervielfältigung wird gleichfalls als verboten erklärt, er mag von Buch-, Kunst- und Musikalienhändlern, Buchdruckern, Verlegern, oder wem immer, der sich denselben zum Geschäfte macht, unternommen worden sein“, und ebenso wird in § 30 daselbst, resp. im § 467 des Strafgesetzbuches nur der für strafbar erklärt, „wer mit den Erzeugnissen des Nachdrucks oder einer demselben gleichgeachteten Vervielfältigung (und gar nur) wissentlich Handel treibt“.

Also kann aus historischen und dogmatischen Gründen unmöglich mit Harum S. 217 § 66 behauptet werden, dass das Patent auch eine unentgeltliche Verbreitung verbiete; gesteht er doch selbst die Unanwendbarkeit der Worte „Handel, Debit“ und „Geschäft“ auf unentgeltliche Verbreitung zu. Die von ihm behauptete Unvereinbarkeit der Erlaubtheit unentgeltlicher Verbreitung mit der allerdings vom Patent auch verbotenen (mechanischen) Vervielfältigung zum Zweck unentgeltlicher Verbreitung ist aber nur eine Inconsequenz, kein Widerspruch im Gesetze; man kann daher nicht mit Harum den Gegensatz von Handel im Sinne des Patents in der „Hintangabe einzelner Exemplare“ finden. Nur insoferne hat er Recht, dass bloss eine im Handel, d. h., wie auch das Gesetz andeutet, geschäftsmässig geschehende Veräusserung, also einerseits eine Ver-

[1]) Vgl. das Referat der zweiten bayerischen Kammer, bei Wächter, Verlagsr. S. 618, Anm. 16, nach welchem man allerdings nicht sowol auch die unentgeltliche, als vielmehr auch die ungewerbemässige Verbreitung treffen wollte: „Nun war es aber wol in der Intention des Gesetzgebers gelegen, die Verbreitung überhaupt zu verhindern, ohne Unterschied, ob daraus eine Profession gemacht werde oder nicht“.

äusserung von mehreren Exemplaren zugleich einen verbotenen Handel dieser Art bildet, sollte sie auch in einem sonst erlaubten Handelsbetriebe geschehen, andererseits aber auch die successive Veräusserung einzelner jedoch dazu zusammengekaufter Exemplare in einem regelmässigen, auf Verbreitung von Druckwerken überhaupt gerichteten Handelsbetrieb,[1]) in dem einen wie im andern Fall ist insbesondere auch der Commissionshandel inbegriffen, denn nach den Motiven zu § 14 des Entwurfes von 1843 = § 12 des Patents wurde der Ausdruck „von wem immer, der sich diesen Verschleiss zum Geschäfte macht" aus dem Grunde gewählt, „um damit den Commissionär anzudeuten". Das Obige ist aus folgender Stelle der Motive wol ersichtlich: „Sollte man den allgemeinen Ausdruck „verbreiten" wählen, so würde die jedenfalls bedeutende Strafe und Solidarentschädigungsverbindlichkeit (§ 31) auch jenen treffen, welcher das einzige Exemplar, das er, wo immer her besitzt, vielleicht ererbt hat, einem zweiten verkauft, vertauscht oder sonst überlässt, was nach hierortigem Erachten hart erschiene," denn offenbar ist damit[2]) der nicht gewerbemässige Verkauf gemeint.

Handel (Debit) ist aber nicht bloss gewerbemässiges Verkaufen, Umtauschen u. s. w. sondern auch das gewerbemässige entgeltliche Verleihen von Nachdrucken.[3]) Ob die Teilnahme an der Verbreitung des Nachdruckes, z. B. durch Verfrachtung, dann das Uebernehmen zum Handel und Ausstellen zur blossen Schau, Versenden zur Ansicht und Feilbieten ein Unrecht ist, richtet sich im oesterreichischen Recht nach allgemeinen Criminal- und Civilgrundsätzen. Nämlich Patent und Strafgesetz § 467 gewähren strafrechtlichen Schutz nur gegen wissentlichen Handel mit Nachdrucken, ersteres aber nach § 12 sicherlich civilrechtlichen Schutz und Confiscation auch gegen den unwissentlichen, ja selbst unverschuldeten Handel damit.

Das Reichsgesetz gewährt nun auch Schutz gegen unentgeltliche Verbreitung, welche übrigens ausdrücklich (im Gegensatz zum Gesetz von 1840) erst im bayerischen Gesetz von 1865 Art. 38 gewährt worden war, aber sehr zaghaft, indem, (wie im Patent der unwissentliche Handel) zwar jede Verbreitung nur mit Schadenersatz und Confiscation, mit Strafe aber nur der wissentliche Handel belegt wurde (Mandry S. 294—296). Diese Halbheit findet sich nun nicht

[1]) Z. B. in einem Antiquariat.

[2]) Uebrigens geht daraus deutlich hervor, dass man eine unentgeltliche Veräusserung nicht verbieten wollte.

[3]) Dies gegen Wächter, Verlagsr. 618, 17 u. a.

einmal in den Materialien zum Reichsgesetz, welches vielmehr auch unentgeltliche Verbreitung unter Strafsanction stellt und zwar in § 25:

„Wer vorsätzlich Exemplare eines Werkes, welche den Vorschriften des gegenwärtigen Gesetzes zuwider angefertigt worden sind, innerhalb oder ausserhalb des norddeutschen Bundes gewerbemässig feilhält, verkauft, oder in sonstiger Weise verbreitet, ist nach Massgabe des von ihm verursachten Schadens den Urheber oder dessen Rechtsnachfolger zu entschädigen verpflichtet und wird ausserdem mit Geldstrafe nach § 18 bestraft. — Die Einziehung der zur gewerbemässigen Verbreitung bestimmten Nachdrucksexemplare nach Massgabe des § 21 findet auch dann statt, wenn der Verbreiter nicht vorsätzlich gehandelt hat". Offenbar bleibt also das Reichsgesetz in andern Beziehungen als der Entgeltlichkeit noch hinterm Patent zurück, wie aus Folgendem erhellen wird.

Erstens dürfen zwar mechanische Vervielfältigungen nicht verbreitet werden, ohne Rücksicht darauf, ob sie mit der Absicht der Verbreitung angefertigt wurden oder nicht, denn auch in letzterm Fall sind sie verbotener Nachdruck nach § 4 des Reichsgesetzes, worin auch die einzige Bedeutung dieses Verbotes an sich liegt. Hingegen die Verbreitung von Abschriften erscheint nur verboten, insoweit sie mit dieser Absicht bereits angefertigt wurden, da nur Abschriften mit der Bestimmung, den Druck zu vertreten, nach § 4 verbotener Nachdruck sind, und diese Bestimmung wie S. 168 gezeigt, mit der Absicht der Verbreitung sich deckt. Daher kann ein Antiquar mehrere aufgekaufte Abschriften eines Werkes gewerbemässig verkaufen, ohne sich einer vom Reichsgesetz verbotenen Verbreitung des Nachdruckes schuldig zu machen, ja selbst der Anfertiger der mehreren Abschriften oder sein Erbe kann es, wenn er bei der Anfertigung, (z. B. bei der des Studiums halber geschehenden, das oft mehrfache Abschrift bedingt), diese Absicht nicht gehabt hatte, was gewiss ein Mangel des Gesetzes ist.

Das Reichsgesetz verbietet zwar auch die unentgeltliche, aber ob entgeltlich oder nicht (vermöge der Notwendigkeit, das Wort „gewerbemässig" auch auf „oder in sonstiger Weise vertritt" zu beziehen, Dambach S. 163, Endemann S. 56 b) nur die gewerbemässige Verbreitung. Dadurch wird der Schutz gegen unentgeltliche Verbreitung nahezu illusorisch, denn eine gewerbemässige unentgeltliche Verbreitung übt nicht einmal ein Schwärmer, höchstens bei Freibibliotheken für das Volk, unentgeltlich verschickten Probenummern u. dgl. kann sie vorkommen. Treffend wird dies illustrirt durch Dam-

bach's Definition der Gewerbemässigkeit in der Verbreitung „als eine fortgesetzte auf Erzielung eines Gewinnes abzweckende Beschäftigung". Uebrigens ist, wie mit den Freibibliotheken schon angedeutet wurde, auch die leihweise, selbst unentgeltliche Verbreitung verboten, wenn sie gewerbemässig geschieht.

Aber auch gegen gewerbemässige Verbreitung wird auf jeden Fall zwar mit Einziehung der dazu bestimmten Nachdrucks-Exemplare vorgegangen, mit Strafe und Verpflichtung zum Ersatz aber nur im Falle der Vorsätzlichkeit und zwar nach den Motiven deswegen, weil diese Nachteile eine zu schwere Belastung, und daher eine Verteuerung des Sortimentsgeschäftes bewirken würden, und zwar ohne äussere Notwendigkeit, da der Beschädigte seinen „Schadensanspruch" (sic!) gegen den nur selten (?) insolventen Nachdrucker habe, und ein Interesse, die solidarische Verbindlichkeit für den Schadensanspruch zu häufen, liege daher nicht vor. Mit Recht läugnet dies Endemann, S. 55 letzter Absatz, bemerkend es sei eine Verletzung allgemein privatrechtlicher Grundsätze, „dass selbst bei grobem Verschulden (culpa lata) wegen einer Verbreitung, in der mitunter die wahre und alleinige Ursache der Schadensstiftung liegt, nicht einmal civilrechtlich auf Schadenersatz geklagt werden könne". Ausserdem kann aber der Nachdrucker ohne Verschulden gehandelt haben, während dem Verbreiter ein grobes Verschulden zur Last fällt, dann kann man nur Herausgebung der ungerechtfertigten Bereicherung, und auch diese nur vom Nachdrucker verlangen, denn „es war bei Abfassung des Gesetzes die bestimmte Absicht, den Verbreiter nur in denjenigen Fällen verantwortlich zu machen, in welchen er dolose gehandelt hat, in allen übrigen Fällen aber den Beschädigten lediglich an den eigentlichen Veranstalter und Veranlasser des Nachdrucks zu verweisen" Dambach, S. 167, zustimmend Wächter, S. 236.

Also kann, zumal wegen Nichterwähnung der grundlosen Bereicherung in § 25 der culpose Verbreiter sogar die durch die Verbreitung erlangte ungerechtfertigte Bereicherung behalten. Offenbar beruht dies auf einer Verwechslung der Bereicherungs- mit der Schadenersatzklage, während in Wahrheit selbst die Klage wegen negativen Schadens, d. i. entgangenen Gewinnes sich von der Bereicherungsklage unterscheidet, jene entspringt aus der Vereitlung eines sonst erfolgenden Verlaufes, die andere aus der positiven Bewirkung eines ausserordentlichen Verlaufes, das Eine ist Vereitlung eines Gewinnes, den der Berechtigte hätte machen können, das Andere

Herbeiführung eines Gewinnes für einen Andern, den nur der Berechtigte hätte machen sollen.

Aber auch eine von der Bundesregierung und der Commission noch projectirte Art des Schutzes gegen Verbreitung, nämlich der Schutz für den geteilten Verlag gegen Verbreitung des in dem einen Verlagsgebiet Gedruckten über dieses Gebiet hinaus in das andere Verlagsgebiet hinein fehlt im Reichsgesetz, indem der diesbezügliche § 73 der Vorlage auf Antrag des Abgeordneten Duncker gestrichen worden ist,[2]) woran sich sogar eine Resolution, veranlasst vom Berichterstatter Dr. Wehrenpfennig schloss, dass Beschränkungen der freien Concurrenz nach Art vom Art. 2 des preussisch-französischen Vertrages vom 2. August 1862 zu Gunsten des geteilten Verlagsrechtes in Hinkunft bei Litterarconventionen vermieden werden möchten. Dennoch ist genau dasselbe, wie es in jenem Art. 2 enthalten war, in den neuen Litterarvertrag zwischen dem deutschen Reich und Frankreich übergegangen, allerdings nur für musikalische und musikalisch-dramatische Werke.[3]) Als musikalisch wird jedes Werk zu behandeln sein, wo die Musik nicht einzelne Beispiele oder Episoden bildet, sondern wesentlich gleiche Bedeutung mit dem litterarischen Inhalt hat, z. B. eine Clavierschule. Für dramatische Werke ist in dieser Hinsicht auf Abschnitt IX zu verweisen. — Demnach untersagt Art. 11 dem französischen Teil-Verleger, wie jedem Dritten, ausdrücklich die Verbreitung seines derartigen Musikverlages als Verbreitung von Nachdruck,[1]) doch nach Art. 12 und 13 und der in Letzterem normirten Anwendung der internen Gesetze, hier also § 25 des Reichsgesetzes auf die Verbreitung des Nachdruckes nur im Falle der Gewerbemässigkeit. Andererseits kann aber der französische Teil-Ver-

---

[1]) Für den es im oesterreichischen Recht an jedem urheberrechtlichen Schutz gebricht, weil in Ermangelung von Gesetzen und völkerrechtlichen Verträgen nicht durch Privatwillkür etwas zum Nachdruck in einem bestimmten Land erklärt werden kann.

[2]) Wenn dieser als Hauptmotiv dafür geltend machte: „Es ist eine Widersinnigkeit, dass Exemplare, die vollkommen rechtmässige sind, die eben kraft des von dem Autor übertragenen Rechtes herausgegeben sind, nun in einem zweiten Land, in Deutschland, mit einem Male als verbotener Nachdruck behandelt werden sollen“ so ist die petitio principii handgreiflich, es hat ja der Autor in diesem Fall eben nur für das eine Land zur Herausgabe autorisirt, für das andere Land sind sie von ihm nicht autorisirt, daher sind sie für dieses andere Land nicht vollkommen rechtmässige, sondern vollkommen unrechtmässige Exemplare.

[3]) Art. 11 das. s. im Anh. Vgl. Dambach, Der deutsch-franz. Litterarvertrag, S. 34 ff.

leger nicht nur die gewerbemässige Verbreitung der von deutschen Teil-Verlegern veröffentlichten Exemplare in Frankreich verfolgen, sondern wegen der erwähnten Anwendung des internen Rechtes, das in Frankreich jeden selbst im Privateigentum zum persönlichen Gebrauche befindlichen Nachdruck confiscirt (vergl. S. 153) jedes derartige Exemplar einem Jeden wegnehmen, Dambach S. 39, 8 mit Hinweis auf Pouillet 539 (nicht 559, wie bei Dambach steht!). Folglich wird jeder, der in Deutschland rechtmässig solche Exemplare angeschafft hat, in Frankreich dieser seiner wolerworbenen Exemplare beraubt!

Nur solche völkerrechtliche Verträge ermöglichen aber, wie S. 215 Anm. 1 angedeutet wurde, dem Urheber, den auswärtigen Teilverleger nach Urheberrecht wegen Verbreitung über sein Gebiet hinaus zu belangen, sonst kann es nur wegen Verletzung seiner Vertragspflicht geschehen, da § 25 des Reichsgesetzes in diesem Falle keine objective Urheberrechtsverletzung, noch deren eigentümliche Folgen ergibt, ein dritter Verbreiter kann, wie auch angedeutet, gar nicht belangt werden, denn er verletzt nicht einmal eine Vertragspflicht.

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf ausländisches Recht, so zeigt er uns grosse Ungleichmässigkeiten. Das französische Recht, in seiner bekannten Tendenz, den Schutz für den Urheber möglichst auszudehnen, verfolgt, mehr noch an der Hand der Litteratur und der Praxis, als nach dem Gesetz jede Verbreitung, mag sie auch fahrlässig, nicht gewerbemässig, unentgeltlich stattgefunden haben, ja sogar jede Mitteilung, letztere allerdings nur gegen Entgelt, Pouillet 473 S. 382, 528 S. 423. Das italienische Gesetz nennt in Art. 1 unter den dem Urheber vorbehaltenen Rechten auch das der Verbreitung (spacciarne le riproduzioni) und zählt in Art. 4 dazu auch das Recht, die Verbreitung von Vervielfältigungen zu hindern, die ohne Erlaubnis des Urhebers im Ausland gemacht worden sind, und in Art. 32 wird jeder für reo di contraffazione erklärt, der Exemplare eines Werkes, woran noch Urheberrecht besteht, verbreitet. Das holländische Gesetz bestraft Art. 19 den, der wissentlich eine in Verletzung des Urheberrechtes veröffentlichte Arbeit verbreitet oder öffentlich ausstellt, mit Geldbusse, und die Exemplare werden confiscirt. Nach dem, dem französischen sonst in manchen Punkten nachgeahmten belgischen Gesetz wird aber (Art. 22) nur der gleich dem contrefacteur bestraft, welcher wissent-

lich Nachdrucke zum Verkaufe in Magazinen feilhält oder verkauft oder zu Handelszwecken (dans un but commercial) einführt. Das schweizerische verbietet jede Verbreitung, aber es unterscheidet in Art. 12 zwischen vorsätzlichem oder grob fahrlässigem Import oder Verkauf einerseits und unerlaubter Verbreitung ohne solches Verschulden andererseits, in ersterem Fall findet Entschädigungspflicht, in letzterem nur Belangung auf Herausgabe der Bereicherung und auf Cautionstellen, und Art. 13 setzt für jede grob fahrlässige Verletzung des Urheberrechtes auch Strafe fest. Also ist straf- und civilrechtlich der Urheber auch gegen unentgeltliche Verbreitung geschützt, denn in Art. 13 ist die Strafe für jede grob fahrlässige Verbreitung (nicht bloss für Import und Verkauf) ausgesprochen, zwar fehlt ein civilrechtlicher Schutz gegen grob fahrlässige unentgeltliche Verbreitung da, wo vom civilrechtlichen Schutz gehandelt wird, in Art. 12; hier kann aber die Analogie unbedenklich angewandt werden und die Ahndung nicht grob fahrlässiger Verbreitung ist in Abs. 3 daselbst auf jede derartige Verbreitung, auch die unentgeltliche, anwendbar, vgl. dazu Orelli S. 92 f., insbesondere S. 93 Abs. 2. — Das ungarische Gesetz ahndet jede wissentliche Verbreitung, § 23 daselbst, sobald sie gewerbemässig stattfindet, das schwedische Art. 18 und Norwegen Art. 24 jeden wissentlichen Verkauf oder Import, ebenso Dänemark Art. 20.

VII.

Inhalt des Rechtes b) ausschliessliche Aufführung.

Nachdem das Tonwerk selbst nur durch die Aufführung zur Erscheinung gelangt, ist auch das ausschliessliche Aufführungsrecht des Urhebers eigentlich von selbst verständlich, zumal bei der (siehe die Abschnitt III citirte Abhandlung) im Patent vorhandenen Auffassung des Urheberrechtes als grundsätzlich totale Herrschaft über das Werk. Aber auch abgesehen davon bildet die Aufführung, d. i. die wirklich hörbare Wiedergabe vor Andern und für Andere eine besondere[1]) Erscheinungs- und daher auch wirtschaftliche Ausnützungs-

[1]) Es ist daher unrichtig auch, wie Klostermann, geistiges Eigentum § 36 u. 39 tut, unbefugte Aufführung unter den Begriff des Nachdrucks zu stellen, vgl. dagegen Jolly 189, dass man bei der Aufführung von wesentlich andern Gesichtspunkten auszugehen habe, was indess auch zu viel gesagt ist. Im „Urheberr." (vgl. S. 17—19 daselbst, scheint sie Klostermann aufgegeben zu haben. Das Wahre daran

form des Werkes, von ihrer Beschaffenheit als der leibhaftigen Erscheinung des Werkes hängt aber dessen Schicksal ganz besonders ab, der Aufführungsvorbehalt ist daher für das wirtschaftliche, wie für das ideale Interesse des Urhebers unentbehrlich.[1]) Dies leuchtet zunächst ein für unveröffentlichte Werke, für (schriftlich) veröffentlichte scheint aber das Gegenteil aus der Bestimmung der Tonwerke zum Hören hervorzugehen, weil die schriftliche Veröffentlichung natürlich nur die Ermöglichung allgemeiner sonorer Reproduction bezwecken kann. Aber dies geschieht zunächst nur zum individuellen ästhetischen Bedürfnis, keineswegs zur Weitermitteilung an Andere und zur wirtschaftlichen Ausnützung in dieser Form. Streng genommen wäre die schriftliche Reproduction sogar nur eine Erlaubnis zur sonoren für die Erwerber der einzelnen Exemplare, ohne Befugnis zur Reproduction vor Andern, aber selbst bei Verwerfung dieser pedantischen Ansicht ist zuzugestehen, dass in der schriftlichen Reproduction durch den Urheber noch nicht an sich die Zustimmung zu jeder Aufführung liegt, sondern höchstens zur privaten, zumal für Werke, die, wenigstens heutzutage regelmässig nur öffentlich und gegen Bezahlung aufgeführt werden, deren Aufführung daher auch einen wirtschaftlichen Gewinn ermöglicht (vgl. Schäffle 126—128), also besonders Orchester- und Chor-, am meisten aber dramatische Werke. Ja bei den grossen Druckkosten dieser drei letzteren Arten von Tonwerken ist der Vorbehalt der Aufführung sogar zur Hereinbringung und wirtschaftlichen Entlohnung jener Kosten nötig, wovon später. Weil endlich gerade von der Vollkommenheit der öffentlichen Aufführung die Beurteilung des Werkes abhängt, so hat der Urheber

---

s. oben. Vgl. auch Mandry S. 307, wo aber der Satzde lege lata, wie ferenda unrichtig ist.

[1]) Bei litterarischen Werken kommt, nachdem sie wesentlich durch den abstracten Gehalt, nicht durch die sinnliche Erscheinung wirken, allerdings die hörbare Erscheinungsform nicht so sehr in Betracht, aber ganz abgesehen vom Drama erleidet dies zunächst für jede gebundene Rede wesentliche Einschräukung, und selbst für die ungebundene ist die gänzliche Schutzlosigkeit gegen mündlichen Vortrag ein grosses Uebel, zumal da sie sich sogar auf unveröffentlichte Schriften erstreckt, man denke nur an ungedruckte akademische und andere Vorträge, deren mündliche Recitation durch einen Nichturheber die Interessen des Urhebers ebenso schädigen kann, wie umgekehrt deren schriftliche Vervielfältigung nach mündlichem Vortrag des Urhebers. Ein Schutz dagegen hat aber, ausser in Frankreich, und auch hier nur durch die Theorie, noch nirgends, insbesondere in Deutschland und Oesterreich nicht stattgefunden. Der Vorbehalt der Zustimmung zur öffentlichen Declamation, den hie und da Lyriker ihren Gedichten hinzufügen, ist daher ganz vergeblich.

auch nach der schriftlichen Veröffentlichung ein ideales Interesse daran, dass nur der von ihm Erwählte das Werk öffentlich aufführen dürfe.

Das Richtige wäre also vor der schriftlichen Veröffentlichung Verbot jeder, auch der privaten Aufführung, nach jener Veröffentlichung Ermöglichung des Vorbehaltes für öffentliche Aufführung. Dabei könnte immerhin die vorbehaltlose Ueberlassung eines Manuscriptes als stillschweigende Erlaubnis privater Aufführung gelten. Ist ja doch auch die eigenmächtige Verbreitung durch Druck selbst ohne Oeffentlichkeit verboten. Aber die meisten Gesetze, selbst das französische, und gar das Patent und das Reichsgesetz kennen nur einen Vorbehalt der öffentlichen Aufführung, mit Ausnahme einiger neuerer, welche nicht die Oeffentlichkeit, sondern die Entgeltlichkeit zur Voraussetzung des Vorbehaltes oder doch zu einer zweiten Art davon gemacht haben, wovon später.

Wie schon S. 35 erwähnt wurde, ist der Aufführungsschutz des Urhebers (im Gegensatz zu den alten Privilegien auf Theater- und öffentliches Spiel überhaupt) zuerst [1]) durch das französische Gesetz von 1791 verwirklicht und durch Art. 428 des code pénal ergänzt worden, die beide nur von Theater und dramatischer Aufführung sprechend, durch Theorie und Praxis auch auf nichtdramatische Werke und Aufführungen, ja selbst Recitationen ausgedehnt wurden.[2]) In Deutschland aber gab es bis zum preussischen Gesetz von 1837 trotz der „zum Teil mit gränzenloser Unverschämtheit" geübten Plünderung von Dichtern und Componisten durch Theaterunternehmer gegen unbefugte Aufführung nur jenen Schutz „welcher sich

---

[1]) Und zwar nach Erwirkung eines aber auch unzureichenden arrêt de conseil auf Bezahlung lebender Autoren gegen die comédiens ordinaires du roi durch Beaumarchais 1780. Das obige Gesetz wurde von Laharpe Ducis, Lemierre und Champfort beantragt. S. Pouillet, 12, Art. 1.

[2]) Dies ist der stärkste Widerspruch gegen den doch auch in Frankreich anerkannten Grundsatz „nullum crimen sine lege"; schon in einem Urteil von 1822, dann wieder 1837 und trotz mannigfacher Bedenken blieb es dabei: „Les auteurs ont fini par triompher de cette resistance et aujourd'hui, il est de jurisprudence constante, que toute exécution publique d'une oeuvre musicale quelconque fût-ce par des chanteurs ambulantes, entre dans les termes généraux de la loi et constitue, lorsque elle a lieu sans l'assentiment de l'auteur une représentation illicite." Pouillet 800. Ja selbst öffentliche Vorlesungen erklärt Pouillet 813, wie gesagt, nach jenen Gesetzesstellen für verboten, obwol er gerade hier auch zugesteht, dass die betreffenden Stellen nur von dramatischen Werken sprechen, ja er beruft sich für die Ausdehnung auf Vorlesungen auf die Ausdehnung auf Musik.

aus den Strafrechtsprincipien über Diebstahl" — nämlich des Manuscriptes — „Veruntreuung" — auch des Manuscriptes — „oder Betrug deduciren liess, und äusserst schwer realisirt werden konnte" (Motive zu § 9 des oesterreichischen Entwurfs von 1843), da eine weit verbreitete Rechtsanschauung noch immer, wie den Druck, so auch die Aufführung als Verfügung über das dabei benützte[1]) Werk betrachtete, daher fast nur für unveröffentlichte Werke und selbst für diese nicht als solche zuliess, nachdem 1835 in der Commission für Art. 18 BA. Preussen den Gedanken eines Schutzes gegen unbefugte Aufführung (für Ton- und dramatische Werke) vergeblich angeregt hatte. Ebenso vergeblich war 1836 die S. 43 erwähnte Eingabe von 109 Schriftstellern, Gelehrten und Tondichtern mit Spontini an der Spitze und beim Bund überreicht durch Ferd. Ries, wo man mit Hinweis auf Frankreich ein Verbot der Aufführung poëtischer oder musikalisch-dramatischer Werke auch nach der Drucklegung (und der Drucklegung sei es im Ganzen oder in Teilen für das Theater,) und auch dies nur für eine Composition oder ein Stück für das Theater erbat. Der bayerische Gesandte bemerkte Namens der Nachdruckscommission (Sitzung vom 9. November 1837) über diese Eingabe gegen die „sehr materielle Ansicht", dass Darstellung oder Aufführung nur eine andere Art der Veröffentlichung seien, dass zumal bei Compositionen Druck

[1]) Der preussische Bundestagsgesandte v. Schöler hatte allerdings in einem (vom Bundestagspräsidenten Münch am 17. December 1839 an Metternich mitgeteilten) Schreiben von Frankfurt, 6. December 1839 geäussert: „Der Druck ist eben nur eines von den verschiedenen Mitteln zur Verbreitung und Vervielfältigung eines Geisteswerkes . . . eine Verbreitung und Veröffentlichung liegt aber ebenso in der theatralischen Darstellung, so kann (den Urheber) nicht nur auf dem geistigen Gebiet, sondern auch in pecuniärer Beziehung Nachteil ganz gleicher Art treffen, als Nachdrucker sie den Schriftstellern und Verlegern zuzufügen gewusst haben. Die tägliche Erfahrung ergibt, dass der Mangel eines Verbotes der fraglichen Art nur zu viele dramatische Dichter und Componisten, selbst die grössten Meister unter ihnen um den wolverdienten Lohn ihrer bedeutendsten Leistungen gebracht hat" u. s. w. Folgt der Hinweis auf die Petition von 1836, aus welchem Hinweis auch das obige Citat entnommen ist, wie denn überhaupt auf das Andrängen Preussens dies durchgesetzt wurde, nachdem Oesterreich ursprünglich, wie die Aeusserung der vereinigten Hofkanzlei vom 11. Februar 1836 zeigt, sich aus irriger Ansicht teils über das Wesen der unbefugten Aufführung, teils über ihr Verhältnis zum Urheberrecht überhaupt ziemlich widerwillig verhielt, auch wollte man „die Frage nicht mit der Nachdrucksfrage vermengen", so heisst es in einer Note von Metternich an Sedlnitzky vom 7. März 1838; aber nachdem Preussen förmliche Anträge und Entwürfe eingebracht hatte, gieng man schon aus Gründen der Politik auf oesterreichischer Seite darauf ein. Ursprünglich hatte man sogar das formelle Bedenken ausgesprochen, dass die Frage nicht in den Bereich von Art. 18 d. B.A. gehöre.

und Stich nur die Aufführung zum Zweck habe, mit Ausnahme von einigen am Lesen Genuss findenden tiefer Eingeweihten. Zur Aufführung berechtige daher jeder rechtmässige Besitz eines Exemplares. Bei Dramen komme durch die Darstellung noch eine zweite, so hohe Kunst hinzu, dass gar oft „der Wert des Werkes erst durch die Darstellung gehoben wird", sie sollen daher nicht zum zweiten Mal zur Waare monopolisirenden Eigennutzes gestempelt werden. Allerdings sei Ort und Art der Aufführung nicht gleichgültig. Doch vor unerwünschter Darstellung bewahren oder durch Manuscriptverkauf einen wohlgebührenden Vorteil erreichen könne der Urheber durch Hinausschieben des Druckes, bis die Erfolge gesichert sind. (Protokoll von 1840, 14. Sitzung § 194, 30. Juli S. 341 f.) Daher verhielt sich auch das S. 43 erwähnte Commissionsgutachten ganz theoretisch, und das erste die Aufführung verbietende deutsche Gesetz, das preussische, gewährte nur Schutz gegen Aufführung ungedruckter, und nicht kryptonym aufgeführter Werke, was von Weimar 1839, und dem Bund mit Beschluss vom 22. April 1841, publicirt in Oesterreich am 15. Mai, angenommen wurde. Auch in Oesterreich meinte die Justizgesetzgebungscommission schon bei Beratung des sardinischen Vertrages: „Wer von einem durch Druck veröffentlichten Werke ein Exemplar an sich bringt, erhält dadurch ganz natürlich das Recht, das Werk zu diesem Zweck zu benützen, zu welchem es verfasst sei, mithin darin zu lesen, es zu studiren, auf der Bühne aufzuführen" u. s. w.,[1]) also der alte Irrtum, der Exemplar und Werk verwechselt und in der Reproduction eine Verfügung über das Exemplar sieht. Also zunächst wurde fast nur die Verwandlung des bisherigen vermeintlichen allgemeinrechtlichen Schutzes in einen urheberrechtlichen bezweckt. Nur Metternich wollte in der erwähnten Zuschrift aus Königswart (siehe S. 183) für theatralische Werke ein Aufführungsrecht auch nach der Veröffentlichung im Druck wahren; man machte aber dem herrschenden Gebrauch der Versendung als Manuscript die Concession, welche in § 8 des Patentes also ausgedrückt ist:[2])

---

[1]) Ja die oesterreichische vereinigte Hofkanzlei meinte in ihrer Aeusserung vom 11. Februar 1836 über den preussischen Antrag von 1835 geradezu: „die Aufführung werde erst strafbar, wenn sie mit dem unrechtmässigen Besitz eines materiellen Exemplars verbunden ist und aus diesem hervorgeht. Die strafwürdige Handlung liegt also dann eigentlich nicht in der Aufführung selbst, sondern vielmehr nur in der unrechtmässigen Erwerbung eines fremden Eigentums und einem damit getriebenen Missbrauch".

[2]) Wodurch zugleich das im Bundesbeschluss von 1841 statuirte Freiwerden

„Zu dem ausschliessenden Recht des Urhebers eines musikalischen oder dramatischen Werkes (§ 2) gehört auch jenes der öffentlichen Aufführung (Production) und es ist diese vor Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist (§§ 22—23) sowol im Ganzen als mit Abkürzungen oder unwesentlichen Abänderungen ohne Einwilligung des Autors oder seiner Rechtsnachfolger insolange verboten, als das Werk nicht durch den Druck oder Stich veröffentlicht worden ist. — Als eine solche Veröffentlichung ist nicht anzusehen, wenn der Autor einzelne in Druck gelegte Exemplare als Manuscript ausgibt, und dies ausdrücklich auf den Exemplaren ersichtlich ist. Die vom Autor erhaltene Befugnis zur Aufführung berechtigt auch, wenn keine Beschränkung vorbehalten wurde, zur beliebigen Wiederholung derselben. Aus mehreren gemeinschaftlichen Verfassern eines dramatischen Werkes wird im Zweifel jeder für berechtigt gehalten, die Aufführung zu gestatten." Immerhin war dies der erste deutsche Aufführungsschutz auch für gedruckte Werke.

Die Möglichkeit eines Aufführungsschutzes auch nach der schriftlichen Veröffentlichung, jedoch nur für dramatische Werke wurde erst durch das preussische Gesetz vom 20. Februar 1854 geschaffen, dessen § 2 fast wörtlich in den S. 44 erwähnten, und durch Publication in Oesterreich auch zum internen Recht (nicht bloss zum Vertrag mit Deutschland, unter welcher Rubrik er z. B. in der Manz'schen Ausgabe des oesterreichischen allg. bürg. Gesetzbuches gedruckt ist) gewordenen, jedoch auch undramatische Musik betreffenden Bundesbeschluss vom 17. März 1857 Art. II übergieng:

„Auch in dem Falle, dass der Autor eines dramatischen oder musikalischen Werkes sein Werk durch den Druck veröffentlichet, kann er sich und seinen Erben oder sonstigen Rechtsnachfolgern das ausschliessende Recht, die Erlaubnis zur öffentlichen Aufführung zu erteilen, durch eine mit seinem darunter gedruckten Namen versehene Erklärung vorbehalten, die jedem einzelnen Exemplare seines Werkes auf dem Titelblatt vorgedruckt sein muss. — Ein solcher Vorbehalt bleibt wirksam auf Lebenszeit des Autors selbst und zu Gunsten seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger noch zehn Jahre nach seinem Tode," wonach also in Oesterreich erstens nur

---

der Aufführung auch durch eine kryptonyme Aufführung für Oesterreich aufgehoben wurde. Die öffentliche Aufführung ist nur mehr in England, und auch hier nur für Berechnung der Zeit des Aufführungsschutzes von Belang.

als Manuscript gedruckte,[1]) d. h. nicht schriftlich veröffentlichte, und wo immer, nicht bloss auf dem Titel, als solche bezeichnete Werke und zweitens schriftlich veröffentlichte und auf dem Titelblatt mit Vorbehalt versehene Werke gegen Aufführung geschützt sind, denn der Bundesbeschluss vermehrt nur § 8 des Patentes, hebt ihn, da kein Widerspruch damit besteht, nicht auf.

Das Reichsgesetz aber hat wenigstens für dramatische Werke die französische Idee des gesetzlich vorgeschriebenen Vorbehaltes verwirklicht und daneben für nichtdramatische den gesetzlich ermöglichten Vorbehalt fortbestehen lassen in folgenden Gesetzesstellen:

„§ 50. Das Recht, ein dramatisches, musikalisches oder dramatisch-musikalisches Werk öffentlich aufzuführen, steht dem Urheber und dessen Rechtsnachfolgern (§ 3) ausschliesslich zu.

In Betreff der dramatischen und dramatisch-musikalischen Werke ist es hierbei gleichgültig, ob das Werk bereits durch den Druck etc. veröffentlich worden ist, oder nicht. Musikalische Werke, welche durch Druck veröffentlicht worden sind, können ohne Genehmigung des Urhebers öffentlich aufgeführt werden, falls nicht der Urheber auf dem Titelblatt oder an der Spitze des Werkes sich das Recht der öffentlichen Aufführung vorbehalten hat.

Dem Urheber wird der Verfasser einer rechtmässigen Uebersetzung des dramatischen Werkes in Beziehung auf das ausschliessliche Recht zur öffentlichen Aufführung dieser Uebersetzung gleichgeachtet.

Die öffentliche Aufführung einer rechtswidrigen Uebersetzung (§ 6) oder einer rechtswidrigen Bearbeitung (§ 46) des Originalwerkes ist untersagt.

§ 51. Sind mehrere Urheber vorhanden, so ist zur Veranstaltung der öffentlichen Aufführung die Genehmigung jedes Urhebers erforderlich.

Bei musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört, einschliesslich der dramatisch-musikalischen Werke, genügt die Genehmigung des Componisten allein."

Mithin ist für unser Aufführungsrecht der wichtigste Begriff der der Oeffentlichkeit, er darf trotz der aus der Erlaubtheit privater Aufführung hervorgehenden Ungerechtigkeiten nicht zu weit bestimmt werden. Denn die empörende Tatsache, dass der Urheber gegen

---

[1]) Dies die einzige Wirkung dieses Vorbehaltes, mag er so, oder mit Bühnen etc. gegenüber, Manuscript u. s. w. ausgedrückt sein.

eigenmächtige private Aufführung vor hundert und mehr Personen keinen Urheberschutz geniesst, sondern höchstens den schon 1843 (siehe oben S. 220) als zweifelhaft bezeichneten allgemeinen civil- und strafrechtlichen, sollte auch das Manuscript nur zur Durchsicht anvertraut worden sein, hat wiederholt zu gezwungenen, unrichtigen Definitionen der Oeffentlichkeit geführt.[1]) Nämlich Vesque S. 107 und Kohler S. 241 bestimmen die Oeffentlichkeit nach der Autorität des Auditoriums, „eine Aufführung vor einem Zuhörerkreis mit beschränktem (!) Zutritt, z. B. im Salon eines tonangebenden Maecenas, in einem bei einem reichen Banquier (!) sich versammelnden Theezirkel“ (Vesque) und jedes Concert gegen Einladung, sofern nur die Einladung sich nicht auf die Kreise individuellen Zusammengehörens beschränke“ (Kohler) soll öffentlich sein! Aber nicht das Verhältnis der Zuhörer unter sich, sondern zum Veranstalter als solchen entscheidet hier. Geladene Gäste stehen schon in dieser Eigenschaft in individueller Zusammengehörigkeit mit ihm, (welche auf ihr Verhalten zur Aufführung unwillkürlich einwirkt,) jedoch auch unter einander; noch mehr aber hängt ihre Auswahl vom Veranstalter und ihrem von ihm erwarteten Verhalten zur Aufführung ab. Dieser Gegensatz der vom Veranstalter zusammengesetzten und der ohne seinen Einfluss gebildeten Zuhörerschaft kann auch durch die weiteste Auswahl nicht verwischt werden, durch letztere Hörer allein kann ein unparteiisches Urteil stattfinden, worin ihr Wert eben liegt. Dagegen kann ein Misserfolg bei privater Aufführung, eben weil die Geladenen als Freundeskreis gelten, schaden, ein Erfolg wenig nützen. Oeffentlich

---

[1]) Und zu Gesetzen, die, wie erwähnt, die Entgeltlichkeit der Aufführung zur Voraussetzung des Vorbehaltes machen, und zwar in Spanien entgeltliche Aufführung durch Vereine oder die Oeffentlichkeit, Art. 19. — Oeffentlichkeit oder die Entgeltlichkeit in Holland Art. 1, in der Schweiz Art. 11 Abs. 10 nur die Entgeltlichkeit, in letzterer gilt auch eine unentgeltliche Aufführung zur Hereinbringung der Kosten oder zu woltätigen Zwecken als erlaubt. Wie sehr Constant mit seinem Tadel dieser Bestimmung Recht hat, zeigt der unlängst (13. December 1890) beim schweizerischen Tribunal fédéral von Gounod endgültig gewonnene Process gegen einen Genfer Hôtelier wegen eigenmächtiger Aufführung von Phantasieen über „Faust“ in der regelmässigen Tafelmusik, weil diese, wenn auch ohne besonderes Entgelt dafür doch den gewinnsüchtigen Zweck habe, das Publicum anzuziehen. (Droit d'auteur 1890, 9 u. 11, 1891, 1). Denn obwol dieses Urteil sich als Anwendung französischen Rechtes gibt, so ist dabei doch schweizerische Anschauung mit unterlaufen, denn in Frankreich wird Entgeltlichkeit zum Verbot nicht gefordert, vgl. Pouillet 808 ff. S. 606 ff., wo ein Urteil angeführt wird, das die ebensoviel oder wenig wie jene Aufführung entgeltliche Aufführung auf einem geschlossenen Subscriptionsball als erlaubt erklärt.

ist und bleibt daher nur jene Aufführung, bei welcher der Zutritt, und damit die individuelle Auswahl der Zuhörer nicht vom Veranstalter abhängt.

Ob entgeltlich oder unentgeltlich, ob Aufführung im künstlerischen Sinne oder blosse Probe, ob zu künstlerischen oder anderen Zwecken, ob von Künstlern oder Dilettanten, öffentlichen oder Privatinstituten, in öffentlichen oder privaten Localen, unter freiem Himmel oder unter Dach, das ist Alles gleichgültig. Daher sind auch Aufführungen beim Gottesdienst, zu Leichen- und Hochzeitsfeierlichkeiten öffentlich, sobald dies Alles vor einem nicht oder nur zum Teil geladenen Publicum stattfindet, natürlich ebenso die bei Wachtparaden, beim Marsch durch die Strassen, bei der Enthüllung eines Denkmales, nicht minder das Musiciren der Bettelmusikanten und Orgeldreher in Gassen, Höfen und Wirtshäusern u. s. w., ja diese gerade im vollsten Sinn und mit vollster Wirkung der Popularisirung einerseits, der Abnützung und bei schlechter Aufführung Discreditirung andererseits, die auch Harum S. 212 anerkennt, so dass seine Einreihung solcher Strassenmusik unter die nicht öffentliche schwer zu begreifen ist.

Auch das ist ohne Bedeutung, ob die Zuhörer ein Recht auf die Production haben oder nicht. Ferner bedarf es zur Oeffentlichkeit der Aufführung nicht der öffentlichen Ankündigung des wirklichen Urhebers, hingegen ist die Absicht, unbestimmten Personen die Möglichkeit des Hörens zu gewähren, erforderlich, eine ohne den Willen des Veranstalters z. B. durchs offene Fenster (wenn es nicht zu diesem Zweck geöffnet wurde) oder durch die Wand im Nebenzimmer für Andere hörbare klingende Wiedergabe ist keine öffentliche. Selbst ein Musiciren im Freien, welches unbelauscht stattfindet oder von dem man sich die Unbelauschtheit erwarten konnte, z. B. auf hoher Bergesspitze, ist nicht öffentlich.

Während in Frankreich schon 1791 die eigenmächtige Aufführung ohne Rücksicht auf eine etwaige schriftliche Veröffentlichung[1]) verboten wurde, ist vom früheren deutschen, bloss für ungedruckte Werke gewährten Aufführungsschutz in Patent und Reichsgesetz so viel übrig, dass dieser Schutz mit der rechtmässigen schriftlichen

[1]) Hingegen hat eine kryptonyme öffentliche Aufführung, mit der noch der Bundesbeschluss von 1841 den Verlust des Aufführungsrechtes verband, nach dem Patent, § 8, diese Wirkung nicht mehr. Ohne Rücksicht auf Veröffentlichung gewähren den geschützten Werken Schutz sämmtliche west-romanische und skandinavische Staaten, Belgien und England, vgl. die S. 226 Anm. 3, citirten Gesetzesstellen.

Veröffentlichung regelmässig aufhört, d. h. mit einer vervielfältigenden, nicht etwa durch Schaustellung des Manuscriptes. Uebrigens muss selbst nach dem Patent und dem Bundesbeschluss von 1857 behauptet werden, dass eine Veröffentlichung in blossen Abschriften dieselbe Wirkung hat, indem für die Erlaubtheit die Analogie mit Drucken zur Anwendung kommen kann. Uebrigens wird dies heutzutage selten vorkommen, und meistens nur für einzelne Stimmen, nach schon geschehener Veröffentlichung der Partitur in Druck, so dass es für das Urheberrecht gegenstandslos ist.[1] Gar für das Reichsgesetz ist die Freigebung des Aufführens durch Veröffentlichung in Abschrift nach § 50: „durch den Druck etc." zweifellos. Ferner hat nur die wirkliche, nicht die bloss angekündigte Veröffentlichung diese Wirkung, d. h. die wirkliche öffentliche Feilbietung oder Aussendung, und nur soweit sie stattgefunden hat, also bei mehrsätzigen Werken nicht für die noch nicht veröffentlichten Sätze, andererseits bei mehrstimmigen Werken nicht bei (wol nur selten vorkommender) Veröffentlichung nur einzelner Stimmen. Ist aber die Partitur erschienen, so kann das Werk, auch ohne dass die Stimmen erschienen sind, eigenmächtig aufgeführt werden, die Frage nach der Rechtmässigkeit allfälliger dabei gemachter Abschriften wird davon nicht berührt. Ein erstes Erscheinen in veränderter Einrichtung ermächtigt aber nur zur Aufführung dieser Einrichtung, nicht zur Aufführung des Originals.

Wie schon erwähnt, hat nun unter den deutschen Gesetzen zuerst das Patent für gedruckte Werke einen Aufführungsschutz wenigstens ermöglicht, aber nur für Drucke zum Zweck beschränkter Verbreitung, d. i. zur Versendung an Bühnen „als Manuscript" oder andere Institute, nicht zum Verkauf an das Publicum. Dies wurde aber nicht bloss für dramatische, sondern auch für rein musikalische Werke,[3]) und damit sogar mehr, als jene Petition von 1836 anstrebte,

[1]) Nämlich manchmal, z. B. bei Schumann's Orchesterwerken, waren die Stimmen für die Blasinstrumente bei der ursprünglichen Veröffentlichung nur in Abschrift zu haben, und so wurden und werden vielleicht auch noch heute manche Werke öffentlich, aber nur arrangirt im Stich, in Partitur jedoch bloss in Handschrift verkauft.

[2]) Die Motive zum Entwurf von 1843 § 9 = § 8 des Patentes sagen: „Im zweiten Absatz wurde die Uebung, dass die Theaterdichter ihre Manuscripte bloss zum Behuf der Versendung an die Bühnendirectionen statt der Abschrift in Druck legen lassen und diese Abdrücke als Manuscript ausgeben, der Text jedoch so gewählt, dass jeder öffentliche Verschleiss solcher Abdrücke ausgeschlossen bleibt.

[3]) Welchem Beispiel schon 1842 England, Vict. 5 u. 6, Art. 20, folgte und

bewilligt. Ausdrücklich bemerken dazu die Motive des 1843er Entwurfes: „Warum sollte z. B. eine Symphonie von Beethoven, ein Oratorium von Haydn oder Mendelssohn-Bartholdy, ein musikalisches Schlachtgemälde von Weber u. dgl. nicht auf gleichen gesetzlichen Schutz Anspruch haben, wie ein Theatersingspiel oder die erste beste Operette“ und zwar hauptsächlich gegenüber der Ansicht der geh. H. H. und Staatskanzlei (Metternich's), welche „den zur theatralischen Aufführung bestimmten Werken (Drama und Oper)“ das ausschliessende Recht der Aufführung selbst dann noch, wenn das Werk schon durch den Druck oder Stich veröffentlicht ist, wahren wollte, und zwar mit Hinweis auf die höchst unbedeutenden Aufführungshonorare und die Notwendigkeit, es durch Verlagshonorar zu vermehren, diese Vermehrung würde beim Freiwerden der Aufführung durch den Druck bedeutend verkümmert, andererseits würde die bis zur Aufführung allerorts verschobene Drucklegung dieser, weil das Werk nicht mehr neu, die Einträglichkeit nehmen. Dennoch blieb es bei dem dem Bundesbeschluss von 1841 analogen, unter Hinweis darauf und auf das preuss. Gesetz gestellten Antrag Sedlnitzky's, zumal da die Justiz-Hof-Commission sogar noch weniger hatte bewilligen wollen und erst durch den Bundesbeschluss von 1857 wurde nach Vorgang der preussischen Novelle von 1854 das Aufführungsrecht potentiell auch bei schriftlich veröffentlichten Werken, und zwar im Gegensatz zur Metternich'schen Anschauung auch bei rein musikalischen gewahrt.

Nach dem S. 222 mitgeteilten Wortlaut dieses Bundesbeschlusses muss der übrigens mit beliebigen Worten, auch z. B. der Bezeichnung „Manuscript“, oder „Bühnen gegenüber Manuscript“ ausdrückbare Vorbehalt auf jedem einzelnen Exemplar, wenn auch nicht auf jeder einzelnen Stimme jedes Exemplares ersichtlich sein,[1]) so dass eine Aufführung auf Grund eines z. B. aus Versehen vorbehaltlosen Exemplares erlaubt ist, und bei mala fides höchstens gemeinrechtlich verant-

---

seither alle europäischen Staaten mit Ausnahme der drei skandinav. und Holland, die nur dramatischen Werken Schutz gewähren, s. Schweden, Art. 13, Norwegen, Art. 28, Dänemark, Art. 17, Holland, Art. 1, nicht einmal für ungedruckte undramatische Werke ist das Aufführungsrecht dem Urheber ausdrücklich gewahrt! — Vgl. dagegen Belgien Art. 16, Spanien Art. 19, Ungarn Art. 50 f., Italien Art. 2, Portugal Art. 602, Schweiz Art. 7 und Russland Art. 47, letzteres für Oratorien und ungedruckte Werke.

[1]) Auch auf einer einzigen Stimme genügt es, weil zur Aufführung alle gehören, mithin auch diese eine eingesehen und daraus der Vorbehalt erkannt werden muss.

wortlich macht, aber nicht urheberrechtlich, der Vorbehalt muss ferner stillschweigend oder ausdrücklich vom Urheber oder seinem Rechtsnachfolger im Aufführungsrecht, also nicht dem Verleger als solchem ausgehen, er ist auch für kryptonyme Werke möglich, er gilt ferner nur für die Einrichtung, für welche er ausdrücklich erklärt wurde, ein vorbehaltloses rechtmässiges Arrangement ist stillschweigend freigegeben. Eine Ausnahme s. S. 232. Vorbehaltene Einrichtungen sind auch als solche gegen Aufführung, und zwar selbst gegenüber dem Originalcomponisten geschützt, wenn die Einrichtung von einem Andern herrührt, auch im Falle der eigenmächtigen Einrichtung, denn selbst nach dem Patent ist Letztere nur bezüglich des Druckes schutzlos.[1])

Nunmehr zum Reichsgesetz und seiner Gewährung des ausschliesslichen Aufführungsrechtes für dramatische und dramatisch-musikalische Werke auch ohne erklärten Vorbehalt (was übrigens schon das russische Gesetz in Art. 47 für Opern und, übereinstimmend mit Kohlers Wunsch, für Oratorien statuirt). Von der Notwendigkeit dieser Bestimmung, also der Reception des französischen Principes für dramatische Werke, und somit von der (von Motiven und Commissionsbericht ausgesprochenen) Ueberflüssigkeit des erklärten Vorbehaltes war man allgemein überzeugt, es kam zu gar keiner Debatte darüber, ebensowenig über den sogar auch in anderer Hinsicht wichtigen Begriff der dramatisch-musikalischen Werke, der hier zunächst erörtert werden soll.

Vor Allem bedarf es zum dramatischen, und daher auch zum musikalisch-dramatischen Werk Action, Handlung, als Etwas, das schon von der Dichtung vorgeschrieben sein muss, also schon nach der dichterischen Absicht zur Wirkung und Ausführung gehört, äusserlich sichtbare Dramatik, da das Recht, und somit auch das Urheberrecht als äussere Ordnung seiner Unterscheidung äussere Momente zu Grunde legen muss; dramatische Lebendigkeit des geistigen Charakters und der Qualität des Werkes genügt nicht dazu, aber auch noch nicht die dialogische Form des Textes, sondern dieser muss zur handelnden, mimischen Darstellung bestimmt sein. Sobald man mit Kohler, S. 237, eine wirklich fortschreitende Handlung in Folge des Zusammenwirkens mehrerer Rollen für genügend erklärt, so ist, da das Fortschreiten

---

[1]) Die skandinavischen Staaten und Portugal kennen nur einen gesetzlichen Schutz, Holland und die Schweiz für gedruckte Werke nur einen gewillkürten, Russland einen gesetzlichen für ungedruckte Werke überhaupt und Opern und Oratorien auch nach dem Druck, einen gewillkürten für andere gedruckte Werke. Siehe S. 226, Anm. 3.

der Handlung nur dem Inhalt der Dichtung, nicht der Form angehört, und mehr oder weniger überall vorhanden sein kann, jeder, selbst nur durch Namensüberschriften über den einzelnen Strophen, dialogisirte Text dramatisch. Wirklich erklärt auch Kohler, a. a. O. A. 1, Schäffer's humoristisches Duett „Frau Inspector“ als dramatisch-musikalisches Werk. Wir müssen also nach Kohler geradezu den grössten Teil aller Duette, so z. B. Schumann's „Wer klopft an meine Kammerthür“, Brahms'ens „Tritt auf, den Riegel von der Thür“ sowie desselben „Wechsellied zum Tanz“ u. s. w. als dramatisch erklären, und so jede feste Grenze zwischen dramatisch und nichtdramatisch aufgeben, während doch schon die Tatsache, dass wir es hier mit einer[1]) ausnahmsweisen Ausdehnung des Urheberrechtes zu tun haben, veranlassen muss, diese Ausdehnung nicht zu weit zu bestimmen. Also selbst das genügt nicht, dass eine in mehrere Personenrollen sich teilende Dichtung eine von ihr nicht vorgeschriebene scenische Darstellung verträgt, wie es mit den genannten Duetten allerdings der Fall wäre, sondern es muss die Dichtung schon nach der Intention von Dichter und Componisten eine solche Darstellung fordern, und zwar eigentlich eine Darstellung auf der Bühne. Couplets und Scenen zur Aufführung in Singspielhallen mit noch einer Art dramatischer Action sind gewiss keine musikalisch-dramatischen Werke im Sinne des Reichsgesetzes, noch viel weniger Oratorien und Cantaten, die Kohler auch dazu rechnet,[2]) denn hier ist nicht einmal dramatische Action ausserhalb der Bühne beabsichtigt. Freilich dramatische Aufführungen von Oratorien, wie sie in neuerer Zeit stattgefunden haben, so z. B. der „heiligen Elisabeth“ von Liszt sind trotz mangelnden Vorbehaltes unerlaubt, da sie eben in dieser Eigenschaft Dramen sind, und die vorbehaltlose Herausgebung sich auf diese Eigenschaft nicht bezieht. — Andererseits gehören zum Drama nicht notwendigerweise getrennte Personenrollen. Jede Opernarie ist dramatische Musik, und auch ihre Einzelaufführung als dramatischer

[1]) Nach dem Geist des deutschen Gesetzes wenigstens.

[2]) Wenn übrigens Kohler glaubt, dass Oratorien meistens des Componisten wegen gedichtet werden, weil ihm die nötige dramatische Schöpfergewalt fehlt, so möge er sich die vom grössten Oratoriencomponisten, nämlich Händel, herrührenden, von Franz bearbeiteten Opernarien ansehen, von welchen Letzterer (offener Brief an E. Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke S. 27) sagt, dass in ihnen „die Musik ihre ganze Macht ungehemmt entfaltet, innerlichen Processen einen kaum geahnten Ausdruck zu geben“. Vorderhand sei er aber an eine oratorische Composition des gewaltigsten Dramatikers, Richard Wagner's erinnert: „Das Liebesmahl der Apostel“.

Teil eines dramatischen Ganzen unzulässig und strafbar und (dies gegen Bauer, S. 59, vorletzter Absatz) selbst die Aufführung von in eine Oper nur eingelegten Einzelnarien, wie sie im vorigen Jahrhundert nicht selten, z. B. auch von Mozart componirt wurden. Dasselbe gilt von Musik zu stummer Action, Märschen, Tänzen, auch von melodramatischer Begleitung, ja selbst zur Musik bei leerer Scene, weil auch dies zum Gang der Handlung gehört, so z. B. die Einleitung der ersten Scene in der Zauberflöte. Hingegen Ouverturen, Vor- und Zwischenactsspiele selbst zu Opern, geschweige denn zu recitirten Dramen sind keine musikalisch-dramatischen Werke, und daher auch ohne ausdrücklich gesetzliche Ausnahme, wie z. B. sie im ungarischen Gesetz sich findet, in der Unerlaubtheit der Aufführung nach schriftlichem Erscheinen des Werkes nicht mit inbegriffen, selbst der ausdrückliche Vorbehalt erstreckt sich im Zweifel nicht darauf.

Noch viel weniger ist aber jede Musik zu einem Drama ein dramatisch-musikalisches Werk. Indessen kann die „Beurteilung darüber“ (soll wol heissen „das Urteil darüber“, nachdem die Partikel „be“ beim Substantiv den Genitiv des zum Adnominale gewordenen Objectes fordert), nicht, wie die Motive sagen, zuweilen zweifelhaft und somit dem Richter überlassen sein, am allerwenigsten kann es darauf ankommen, ob „das musikalische oder das dramatische Element praevalirt“, sondern nur das ist ein dramatisch-musikalisches Werk, welches von vornherein auf Mitwirkung der Musik als Mittel des dramatischen Ausdruckes angelegt ist, wobei die Musik nicht im Drama, sondern das Drama in und vermöge der Musik ist, d. h. nicht blosse durch Zufälligkeit im Gang der Handlung bedingte Episode oder äusserliche Zutat, daher sind König Thamos, Egmont, Preciosa, Sommernachtstraum, Manfred trotz Mozarts, Beethovens, Weber's, Mendelssohn's und Schumann's Musik dazu keine dramatisch-musikalischen Werke im Sinne des deutschen Urheberrechtes, sie sind nicht vom Dichter auf eine erst aus der Mitwirkung der Musik und ihrer Qualität herrührende dramatische Wirkung angelegt. Hingegen ist z. B. Cherubini's „Wasserträger“ (les deux journées) obwol darin keineswegs das musikalische Element äusserlich vor dem dramatischen „praevalirt“, ein dramatisch-musikalisches Werk im vollen Sinne, es ist die Mitwirkung der Musik zur dramatischen Wirkung von vornherein in Aussicht genommen. Also ist andererseits nicht nötig, dass der ganze Text in Musik gesetzt sei, auch nicht, dass die Ausdehnung des componirten Textes länger sei, als die des nichtcomponirten, werden doch Opern wie Figaro, Freischütz,

dann insbesondere auch neuere Spielopern wie die „Fledermaus“ von Strauss zum grossen, ja fast grössern Teil gesprochen, auch melodramatische Scenen (z. B. im Fidelio und im Freischütz), ja selbst vollständig melodramatisch componirte Werke wie die verloren gegangene „Semiramis“ von Gemmingen und Mozart war, sind dramatisch-musikalische Werke. Andererseits werden dramatische Werke, dadurch dass sie componirt werden, nicht zu dramatisch-musikalischen Werken, z. B. Goethe's Faust durch die Composition von Schumann, hingegen sind dramatisch-musikalische Werke wie dies auch das italienische Gesetz ausdrücklich anerkennt, choreographische Werke, Ballette, indem hier Musik, Tanz und Mimik als ausdrückende Künste alle drei gleich Teil nehmen und gleich wichtig sind beim dramatischen Ausdruck, so auch Vesque, S. 5 f. Anm. 1, dagegen Orelli, S. 63 A. 1, Mandry, S. 308, 1.

Für dramatisch-musikalische Werke, die schon als solche von den Urhebern gedacht wurden, muss ferner, trotz aller entgegengesetzten Praxis in Oesterreich und Deutschland behauptet werden, dass auch ihre nichtdramatische, d. h. ohne Action vor sich gehende Aufführung, z. B. als Concertstück verboten ist,[1]) obwol es von Capacitäten wie Dambach, S. 246 und implicite von Wächter, S. 331 geläugnet wird,[2]) und diese freiere Auffassung vielfach sogar gesetzlichen Ausdruck gefunden hat, und mithin in den betreffenden Ländern unanfechtbar geworden ist, so in Dänemark Art. 17, Norwegen Art. 30, Schweden Art. 13, Portugal Art. 595. Denn nach gemeinem wie musikalischem Sprachgebrauch ist auch die nichtdramatische Aufführung eine Aufführung (anders als beim mündlichen, selbst mit verteilten Rollen stattfindenden actionslosen Vortrag eines recitirten Dramas), und wirklich nimmt sie von der dramatischen Aufführung eben das Dramatischeste, die Musik vorweg, denn in der Musik wird uns das innere Leben, aus dem die dramatische Handlung hervorgeht, leibhaftig vor Augen gestellt, und somit die höchste Potenz dramatischer Wahrhaftigkeit erreicht.[3]) Soviel ist wenigstens gewiss, dass

---

[1]) Somit nach dem Patent soweit sich der Urheber das Aufführungsrecht überhaupt vorbehalten hat. Das bayerische Gesetz von 1865 Art. 41, Abs. 2 hatte allerdings das Gegenteil ausdrücklich bestimmt. Deswegen darf man es aber nicht mit Mandry und Dambach als Beleg für das Reichsgesetz citiren.

[2]) Endemann S. 79 verhält sich zweifelnd. Klostermann, Geist. Eigent. S. 405 und Urheberr. S. 233 ist unserer Meinung.

[3]) Von stummen Scenen, wie der zwischen Sigmund und Siegelinde in der „Walküre“ Act. 1, der von Beckmesser allein bei Auffindung des vermeintlich Sachs'-

wie in Oesterreich, so auch in Deutschland ein ausdrücklicher Vorbehalt der Aufführung dramatisch-musikalischer Werke auf nichtdramatische Aufführung zu beziehen ist. Dieser Vorbehalt ist daher für dramatisch-musikalische Werke in Deutschland trotz § 50 des Reichsgesetzes sehr ratsam, natürlich kann indess die nicht-dramatische Aufführung noch ausdrücklich vorbehalten werden. Dramatisch ist übrigens schon jede Aufführung mit Action; scenischer Apparat und Costüme ist nur zur Dramatik des Werkes selbst, nicht der Aufführung nötig. Nach den Principien des Patentes und des Reichsgesetzes, wonach der Componist mit-, resp. allein berechtigt ist, die Zustimmung zur Aufführung zu geben, muss sogar eine Aufführung eines Musikdrama's ohne Musik als Verletzung auch des musikalischen Urheberrechts gelten.[1])

Dramatisch-musikalische Werke dürfen unter den übrigen Voraussetzungen auch in veränderter aber noch dramatischer Einrichtung nicht aufgeführt werden, z. B. eine Oper nicht mit blosser Clavierbegleitung, aber im übrigen unverändert, dies geschieht häufig, sogar mit Action und scenischem Apparat, als öffentliche Production von Gesangschulen. Hingegen eine rechtmässige undramatische Einrichtung z. B. auf Clavier zu vier Händen ohne Text, auch für Orchester ohne Singstimme (wie dies bei manchen Wagner'schen Werken existirt) darf, soweit kein besonderer Vorbehalt existirt, aufgeführt werden, da in der Veranstaltung oder Genehmigung einer solchen Einrichtung doch wol die stillschweigende Erlaubnis zu einer Aufführung in dieser Gestalt liegt, aber nicht in der dramatischen.

Nach dem im Inhalt des Verbotes durch den Bundesbeschluss

---

schen Preisliedes („Meistersinger" Act. 3), ferner dem „Weg durch Wasser und Feuer" in der Zauberflöte will ich obwol sie uns mit einer der Mimik und Scenik unerreichbaren Deutlichkeit ins Herz der auftretenden Personen und in den Kern der Situation sehen lassen, nicht sprechen, weil hier doch bei nichtdramatischer Aufführung die die Empfindung und Charakteristik dem Verstand motivirende, das Ganze nach Aussen projicirende Erklärung durch Wort und Action fehlt. Wo aber das Wort dabei ist, da fehlt zur dramatischen Verständlichkeit und somit zu dieser Wirkung der Musik bei nichtdramatischer Aufführung fast nichts mehr, man denke an Scenen, wie die Scene mit dem Comthur oder die Zweikampfscene in Don Juan, oder gar die im Lohengrin, die durch die Musik das Dramatischeste ist, was je in der Kunst geleistet wurde, von dramatisch-äusserlicher Wirknng durch Tonmalerei in andern Werken gar nicht zu sprechen.

[1]) Derlei kommt bei wandernden Schauspielertruppen vor. So soll einmal der Freischütz „weil die Musik nur stören würde", ohne solche aufgeführt worden sein! und ich erinnere mich aus meinen Kinderjahren an eine derartige Aufführung des „Don Juan". Anders ist dies nach jenen Rechten, die dem Textdichter eine selbständige Ausnützung gewähren, wie Belgien, Art. 18.

von 1857 nicht geänderten § 8 des Patentes muss nicht nur eine Aufführung eines rechtmässigen dramat. Arrangements, weil nur mit unwesentlichen[1]) Abänderungen (die Arrangements sind dies wenigstens mit Beibehaltung der dramatischen Aufführbarkeit) stattfindend, für vorbehaltene dramatische Werke verboten sein, sondern auch eine undramatisch eingerichtete, aber eigenmächtige, für vorbehaltene undramatische Werke. Hingegen ist nach dem Patent erlaubt die, (wenn auch, wie bekannt, nur beschränkt) für den Druck verbotene eigenmächtige Einrichtung eines Werkes öffentlich aufzuführen, bei dem es keinen Aufführungsvorbehalt gibt.

Nach dem Reichsgesetz aber ist ohne Rücksicht auf den gesetzlichen oder gewillkürten Aufführungsvorbehalt des Originals jeder eigenmächtigen Einrichtung nicht nur die schriftliche Vervielfältigung, sondern auch die öffentliche Aufführung verwehrt, und darin besteht der zweite grosse Fortschritt des Reichsgesetzes über das Patent in Bezug auf Aufführungsrecht. Es hat dadurch tatsächlich für den Componisten ein ausschliessliches Recht der Einrichtung überhaupt, und somit eine Herrschaft über sein Werk in jeder Gestalt und Erscheinungsform anerkannt, also tatsächlich eine von ihm principiell also juristisch geläugnete totale Herrschaft darüber. Zwar Dambach sagt S. 238, dass durch vorbehaltlose Veröffentlichung des Originals, sowol für dieses als auch für Arrangements, Potpourri's etc. das Verbot der Aufführung aufhöre, weil solche Compositionen ihrem Wesen nach mit dem Original identisch, und daher das Verbot ihrer Aufführung bei gleichzeitiger Erlaubtheit der Aufführung des Originals widersinnig wäre. Das ist aber offenbar unrichtig. Denn aus dieser angeblichen Identität zwischen Arrangements etc. und der Originalcomposition könnte man auch folgern, dass der Druck der Ersteren erlaubt sei, sobald eine vorbehaltlose Veröffentlichung der Letzteren stattgefunden hat, was gewiss falsch ist; andererseits aber versteht

[1]) Bei Instrumentalarrangements wo die Worte hinweggelassen werden, sind wol wesentliche Abänderungen, nämlich die der dramatischen Erscheinung, vorhanden, ich stimme also Klostermann g. E. S. 405 nicht ganz zu, wenn er meint: „Bei dramatisch-musikalischen Werken, namentlich bei Opern und Melodramen wird hiernach der Tatbestand der öffentlichen Aufführung sowol durch die öffentliche Reproduction des Textes ohne Musikbegleitung, als durch die öffentliche Production der begleitenden musikalischen Composition in einem Arrangement ohne Singstimmen erfüllt“, während Bauer S. 59 sagt: „Unter Aufführung versteht Klostermann S. 404 bei dramatischen und bei dramatisch musikalischen Werken die Darstellung mit verteilten Rollen und mit scenischer Handlung!!“.

sich, wie im Patent das Verbot der Aufführung für eigenmächtige wie befugte Arrangements für die Zeit vor der schriftlichen Veröffentlichung des Werkes von selbst, nämlich kraft des allgemeinen Verbotes in § 50 Abs. 2, folglich muss Abs. 3 noch etwas nicht Selbstverständliches enthalten. Wirklich aber ist dieses Verbot der Aufführung für rechtswidrige Bearbeitungen, wie schon oben angedeutet wurde, sehr wol begründet, indem der Originalurheber erstens ein wirtschaftliches Interesse daran hat, auch bei freigegebener Originalaufführung, dass die durch Veränderung der Einrichtung äusserlich ermöglichte, aber innerlich doch nur durch den (vom Original entnommenen) Tonsatz begründete, Ausnützung des Originals ihm vorbehalten bleibe. So z. B. wird ein Originalclavierstück, möglicherweise durch Orchestrirung ein Concert-Zugstück, und daher Gegenstand der wirtschaftlichen Ausnützung in Form von Concertunternehmungen. Umgekehrt kann ein Werk für Chor und Orchester durch sog. Simplification Musikunternehmungen und der Ausnützung durch sie zugänglich gemacht werden, die das Original nicht aufführen und ausnützen können. Vollends vom künstlerischen Standpunkt hat ja der Urheber das stärkste Interesse daran, dass nicht durch Aufführung ungeschickter und incorrecter, das Original vielleicht im Tonsatz verändernder, oder doch dessen Wirkung vernichtender Bearbeitung das Schicksal und der Ruf seines Werkes gefährdet werde. Die von Dambach vermeinte Identität erstreckt sich eben nur auf das Wesen, dessen willkürliche Reproduction in anderer Form den Grundprincipien des Urheberrechtes zuwiderläuft. Ganz deutlich geht das Gesagte als Absicht des Gesetzgebers daraus hervor, dass § 50 Abs. 4 erst durch die Commission geschaffen wurde, Comm.Ber. Drucks. von 1870 III S. 24 letzter Absatz, am deutlichsten aus der Begründung daselbst: „Bei Abs. 4 war die Commission der Ansicht, dass eine Uebersetzung die mit Uebertretung des Gesetzes erschienen, und als Nachdruck verurteilt sei, auch unbedingt auf der Bühne nicht dürfe aufgeführt werden. Dasselbe muss von dem musikalischen Nachdruck (§ 48 im Gesetzestext 46) gelten, ohne dass ein Unterschied gemacht wird, ob das Original schon erschienen sei oder nicht". Also ebensowenig wie der zur Aufführung des Originals Berechtigte deshalb schon berechtigt sein soll, eine Uebersetzung aufzuführen, ebensowenig soll bei Musikstücken die Berechtigung zur Aufführung des Originals, sei es durch vertragsmässige Gewährung oder vorbehaltlose Herausgebung zur Aufführung von eigenmächtigen Arrangements und andern Bearbeitungen berechtigen. Damit stimmt

auch Endemann, S. 81, überein, nur ist umsoweniger zu begreifen, dass er das ohnehin im Verbot gelegene Verbietungsrecht des Urhebers sowie die Strafandrohung vermisst, da er selbst die Verfolgung nach den in § 50 ib. citirten §§ 6 u. 46 für genügend hält.

Dieses auch ins ungarische Gesetz § 54 [1]) übergegangene Verbot, eigenmächtige Einrichtungen aufzuführen, ist vor Allem dadurch künstlerisch wichtig, dass es auch nur teilweise Abweichungen von der Originaleinrichtung bei der Aufführung verhindert, und damit einem in Orchester- und Theaterpraxis weit verbreiteten (noch von Vesque, S. 65, verteidigten!) Schlendrian das Handwerk legt, wodurch z. B. „die Mandoline (Don Juan) durch pizzikirende Geige, das Bassethorn durch Combination von Clarinette und Fagott ersetzt wird", welche sich nach Vesque der Componist gefallen lassen muss, wenn nicht etwa im Voraus das Gegenteil ausdrücklich ausbedungen wäre. Im Gegenteil, auch bei vertragsmässigen Aufführungen braucht sich der Componist derlei Aenderungen nur bei ausdrücklichem, oder doch aus den deutlichsten Anzeichen erkennbarem stillschweigenden Zugeständnis gefallen zu lassen, bei nicht vertragsmässigen gar nicht; wird doch durch Nichtgebrauch eines einzigen besondern, mit Vorbedacht gewählten Klangmittels die beabsichtigte Wirkung oft gänzlich gestört, so gerade wenn im erwähnten Don-Juan-Ständchen statt Mandoline Geige pizzikirend, oder gar col arco spielt, oder im Requiem (tuba mirum) statt der Posaune das Fagott u. dgl. m. Hingegen ist Transponiren, weil keine eigentliche Bearbeitung, erlaubt, ebenso dasselbe Instrument mit anderm Mechanismus, z. B. Ventilhorn statt Naturhorn, Zugposaune statt Ventilposaune, (wenn nicht ausdrücklich das Gegenteil vorgeschrieben ist), jedoch nicht mit anderer Behandlungsweise z. B. col arco anstatt pizzicato.

Das Aufführungsrecht geht, soweit es dem Urheber noch zusteht, natürlich auch auf den über, der in das gesamte Urheberrecht z. B. durch Legat oder durch Erbgang in seine gesamten Rechtsverhältnisse nachfolgt, im Uebrigen erlangt man nur durch ausdrückliche Einräumung seitens des Urhebers oder jener Rechtsnachfolger ein Aufführungsrecht. Die Aufführung kann aber vertragsmässig entweder als reine Pflicht, und dies selbst im Fall der bereits freigewordenen Aufführung, oder als reines Recht oder als Recht und

---

[1]) Auch ins italienische, nachdem daselbst eigenmächtige Einrichtungen schlechhin, also nicht bloss für den Druck verboten sind, Art. 3, ebenso versteht es sich von selbst für alle Rechte, die nach französischem Muster Einrichtungen ohne weiters als contrefaçons ansehen, z. B. das belg. Art. 17.

Pflicht zugleich, und in den beiden letzteren Fällen wieder auf mehrfache Weise übernommen werden. Der Urheber kann dem Andern das Recht der Aufführung für die Aufführung durch ihn selbst oder seine künstlerische Mitwirkung gewähren, so dass der Andere berechtigt, ja verpflichtet ist zur künstlerischen Tätigkeit oder Mitwirkung, ebenso kann der Erwerber verpflichtet sein, die Aufführung ohne eigene Mitwirkung nur durch gewisse Kräfte, insbesondere durch die eines ständig von ihm geleiteten Unternehmens zu bewirken, oder doch nur zur Aufführung durch sie berechtigt sein, ferner kann er die Aufführung ohne Ausschliesslichkeit gewähren, und ohne die Berechtigung zur Weitergewährung an einen Dritten (die blosse Licenz), er kann ihm ein innerhalb gewisser örtlicher und zeitlicher Grenzen ausschliessliches Recht, oder ein vollkommen ausschliessliches Recht zugestehen, und dies wieder mit oder ohne Weiterveräusserlichkeit, ja er kann in diesem Falle das Aufführungsrecht selbst gänzlich an den Andern abtreten, er kann ihm aber, ohne ihm die Aufführungsbefugnis als eigene künstlerische oder geschäftliche Unternehmung zuzugestehen, das ausschliessliche Recht überlassen, die Aufführungsbefugnis Dritten zu gewähren,[1]) was manchmal Theateragenten gegenüber zur schnelleren Ausnützung des Aufführungsrechtes geschieht. Praktisch ist wol am Wichtigsten die Frage nach der Ueberlassung an einzelne berufsmässige Unternehmer von Aufführungen und ständige Aufführungsanstalten, Theaterdirektoren, Theater, Concertunternehmer und Concertinstitute, und hiebei wieder die Frage, wie weit die von jenen Erwerbern erlangte Berechtigung reicht, die übrigens wie beim Verlagsvertrag auch Pflicht ist. Natürlich handelt es sich hier nur um Dispositivnormen, die also bloss im Zweifel anzuwenden sind. Vor Allem ist im Gegensatz zum Verlagsvertrag die Nichtausschliesslichkeit zwar nicht ein Essentiale, aber doch ein Naturale des Aufführungsvertrages, selbst in Bezug auf andere Aufführungsunternehmen an demselben Ort, was indess möglicherweise schon durch die bona fides des Geschäftes ge-

[1]) So ist auch wol die heutzutage häufige Ueberlassung des Aufführungsrechtes an den Verleger gemeint, der es dann zur Hereinbringung der Kosten nur gegen Kauf eines Exemplares von ihm oder seinem Commissionär (also nicht von einem Antiquar) weiter gewährt. Diese Massregel erscheint bei Werken, die auf Absatz bei öffentlichen Concert- und Theaterinstituten angewiesen sind, also Orchesterwerken etc. fast unentbehrlich, dennoch versteht sich der Uebergang des Aufführungsrechtes auf den Verleger keineswegs von selbst; andererseits ist durch einmaligen Kauf das Recht für immer erworben, man braucht also bei Abnutzung des Exemplares kein anderes zur rechtmässigen Aufführung zu kaufen, sondern kann es ausleihen etc.

ändert erscheinen kann. Auch ist, was die Berechtigung des Erwerbers zur eigenen Ausübung des Aufführungsrechtes betrifft, anerkannt, dass es nur innerhalb jener örtlichen und zeitlichen Grenzen stattfinden kann, in welchen sich zur Zeit des Erwerbes der regelmässige Betrieb des vom Erwerber geleiteten und geübten Unternehmens, zumal im Fall eines Theaterunternehmens befand, so dass der Erwerber das Werk nicht in einer andern Stadt (worunter Dorf, Markt u. s. w. kurz jede menschliche Ansiedlung, jeder Ort im Sinn der Topographie zu verstehen ist,) wol auch nicht bei ausserordentlichen Vorstellungen ausserhalb der üblichen Theatersaison und gewiss nicht auf einer zweiten Bühne, die er zu der ersten in Pacht oder Leitung übernommen hat, das Werk aufführen darf (Entsch. d. R.O.H. vom 13. Januar 1882, citirt bei Bauer, S. 60), hingegen wird regelmässig ihm das Recht zur Aufführung in einem andern Theaterlocale zustehen, wenn bloss die Localität des Theaterraums verändert ist, und die Stadt und das Unternehmen dasselbe bleibt, indessen kann mit Rücksicht darauf, dass dem Urheber ein gewisses Local allein zur Aufführung geeignet erscheint, oder dass ein Raum von gewisser Grösse in Aussicht genommen ist, seine Berechtigung und Verpflichtung selbst an dieses Local gebunden erscheinen. Weiters kann es aber zweifelhaft sein, ob das Recht vom Unternehmer für seine Person, oder von ihm als Vertreter der von ihm geleiteten Anstalt erworben ist, so dass im ersteren Falle bei einem Wechsel der Leitung es bei ihm, im letzteren Falle bei der früher von ihm geleiteten Anstalt verbleibt. Für Deutschland wird nun, und zwar in wiederholten Entscheidungen der höchsten Instanzen, Reichsoberhandelsgericht und Reichsgericht eine gewisse constante Theaterpraxis behauptet, der zufolge ein Vertrag mit einem Theaterdirector im Auftrag seiner Bühne, und also für diese, nicht für seine Person als Erwerber abgeschlossen werde, es verstehe sich demnach die Bezugnahme auf diese Praxis von selbst, wo nicht ausdrücklich das Gegenteil, oder wo nichts über diese Frage bestimmt wird, ja das Gegenteil sei bei stehenden Bühnen nachzuweisen.

Mithin wird in Deutschland dieser Praxis geradezu die Bedeutung eines Gewohnheitsrechtes vindicirt. In Oesterreich herrscht aber die entgegengesetzte Anschauung, und so kann es kommen und ist

[1]) So R.O.H. 21. April 1874 Bd. XII S. 339 ff. citirt bei Wächter S. 320 Anm. 1, auch bei Bauer S. 63 u. 64: es seien die Vereinbarungen im Zweifel dieser Praxis gemäss zu verstehen. Zugleich wird aber für diese Theaterpraxis zugegeben, dass sie in manchen Beziehungen örtlich verschieden, in andern übereinstimmend ist.

wirklich gekommen, dass ein und derselbe Rechtserwerb in Oesterreich dem Theaterdirector für seine Person und daher jedes von ihm geleitete Theater, in Deutschland dem Theater, das er zur Zeit des Vertragsabschlusses leitete, von den höchsten Instanzen zuerkannt wurde, so dass de facto ein Rechtserwerb für zwei Personen, doppelter Rechtserwerb in einem Erwerbsacte, und mit nur einer Gegenleistung an den, von dem der Rechtserwerb sich ableitet, gemacht wurde, und zwar ist dies mit nichts Geringerem geschehen als mit Wagners Opern, in Folge der Gewährung des Aufführungsrechtes durch Wagner und die Firma Br. u. H. an den Theaterdirector W., der zur Zeit des Erwerbes das Theater in der deutschen Stadt L., und dann das in der oesterreichischen Stadt P. leitete, so dass eine der Persönlichkeiten, welche von Wagner das Aufführungsrecht seiner Werke und seine Gewährung an andere erworben hatte, Carl W. Batz 1885 (bei Teubner in Leipzig) in einer Privatmitteilung diese einander widersprechenden Entscheidungen bekannt gemacht hat.

Die oesterreichischen Gerichte nahmen an, dass W. als Besitzer der Partituren von „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ auch das unumschränkte Recht erworben habe, diese Opern an welchem Orte immer aufzuführen, nicht bloss auf dem Theater in L., dessen Director er damals war, nachdem der Besitz der Partituren laut vorgedruckter Bemerkung (nur) dann ein Recht zur öffentlichen scenischen Aufführung gebe, wenn die nachweisliche, und in diesem Fall durch Aussage der Zeugen R. H. und W. V. (Mitinhaber der Firma Br. u. H.) erwiesene Einigung mit dem Autor oder dessen Verlegern vorhergegangen sei. Da die auf dem Titelblatt der Partitur vorgedruckte Bemerkung allgemein und unbeschränkt laute, da nirgends behauptet, vielweniger auch von den Klägern bewiesen werde, dass W. diese Opern nur zur Aufführung auf dem Theater in L., dessen Director er damals war, erworben hätte, so sei auch erwiesen, dass W. das unbeschränkte Recht der Aufführung auf welchem Theater immer erworben hat, wie nach dem Urteil der ersten Instanz ddo. P. 16. Juni 1877 die Begründung in der Hauptsache lautet, welche auch in der bestätigenden Entscheidung des Obergerichtes enthalten ist: Die Beschränkung auf L. kann aus der damaligen zufälligen Eigenschaft des Geklagten als Director des Stadttheaters keineswegs gefolgert werden. ddo. P. 28. August 1877, sowie in der des obersten Gerichtshofes: Dass die Erwerbung des Rechtes zur Aufführung der Opern von Seite des Geklagten auf einen bestimmten Ort oder auf eine bestimmte Zeit beschränkt war, werde von den

Klägern in der Streitverhandlung gar nicht behauptet, geschweige denn bewiesen.

Hingegen das deutsche Reichsgericht in Leipzig hat im Urteil vom 13. Juni 1884 über die Klage von B. und W. und der R. Wagner'schen Erben gegen die Stadtgemeinde L. wegen unbefugter Aufführung der Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" die Bestätigung des Erkenntnisses der untern Instanzen für Recht erkannt und ebenso die Begründung, dass zur Zeit des Abschlusses der Verträge über das Aufführungsrecht . . . der Gebrauch bestanden habe, dass ein von einem Autor gegen Zahlung eines einmaligen Honorars ohne irgend welche Beschränkung dem zeitweiligen Leiter einer stehenden Bühne zur öffentlichen Aufführung überlassene Werk als der Bühne selbst, also dem Eigentümer der Bühne überlassen gelte, dass W. nur als beauftragter Vertreter der Stadt angesehen werden könne, welche den durch ihn geschehenen Rechtserwerb genehmigt habe, und dass es unerheblich sei, ob der Genehmigung das spätere Verhalten W.s bei dem vor den oesterreichischen Gerichten geführten Processe entgegenstehe. Die untern Instanzen hatten ferner auch auf Grundsätze verwiesen, die angeblich aus den unten citirten Paragraphen des sächsischen bürgerlichen Gesetzbuches hervorgehen, deren Anwendbarkeit als die eines Particularrechtes nach der Reichscivilprocessordnung bekanntlich von der Revision durch das Reichsgericht ausgeschlossen war. Aber schon diese Gesetzesstellen scheinen hier nicht zu passen. Denn § 1340 handelt vom Verhältnis zwischen Geschäftsführer und dominus; daraus, aber auch aus § 1317, 788 u. 789 des sächsischen bürgerlichen Gesetzbuches, die das Verhältnis zum Dritten behandeln, gehen keine Regeln hervor darüber, wann eine Genehmigung oder ein öffentlicher Auftrag als vorhanden anzusehen ist, woraus direct zwischen Dritten und Geschäftsherrn, beziehungsweise Auftraggeber ein Rechtsverhältnis entstehen würde, mithin auch nicht für den gegebenen Fall. Noch bedenklicher ist aber die aus der Begründung erkennbare Ansicht, dass, wenn ein Vertrag allgemein und vorbehaltlos eingegangen ist, die Unterwerfung der Contrahenten unter die üblichen Modalitäten angenommen werden muss, sie mögen sie gekannt haben oder nicht. Ferner: zu den Vertragsmodalitäten gehört doch wol nur das, was den Inhalt des Vertrages betrifft, aber nicht die Frage, wer aus dem Vertrag ein Recht erwirbt, aber selbst wenn dem so wäre, kann eine Unterwerfung darunter höchstens in einem wenn auch allgemeinen, aber doch ausdrücklichen Hinweis auf solche allgemeine Vertragsmodalitäten gesehen werden, nicht in einem allgemeinen vorbehaltlosen Vertrag,

weil man sich nur dem unterwerfen kann, was man entweder wirklich kennt, oder mit dessen Unkenntnis man sich nicht entschuldigen kann, mit Unkenntnis aber darf man sich nur Rechtsnormen gegenüber nicht entschuldigen, solche sind nun jene angeblichen Gebräuche gewiss nicht (denn auf welcher Rechtsüberzeugung sollten sie beruhen?) sondern nur etwas Tatsächliches, eine Kenntnis davon, und folglich eine Unterwerfung darunter ist also nicht einmal als Rechtsfiction haltbar. Auf jeden Fall aber musste doch bei der Interpretation des Willens des vertragsschliessenden Directors dessen animus auch aus seinen Willenskundgebungen entnommen werden, mithin daraus, dass er, was doch gewiss als Willenskundgebung Bedeutung hat, vor einem ausländischen Gericht den Erwerb für seine Person geltend machte. Auf jeden Fall zeigt dieser Process, sowie mancher andere, wie lückenhaft das geltende objective Recht ist, wie man nur durch einen bis ins Krauseste verclausulirten Vertrag sich schützen könnte, wie sehr daher daraufbezügliche gesetzliche Normen nötig sind, denn bekanntlich ist es um so schwerer, Einwilligung zu einem Vertrag zu erlangen, je detaillirter er ist.

Richtigerweise ist also Alles nach bona fides zu beurteilen, welche für die Berechtigungen, wie für die Verpflichtungen für die Sorgfalt, mit welcher die Aufführung zu veranstalten ist, kurz, für das ganze Vertragsverhältnis hier ebensosehr in sensu eminentissimo zu gelten hat, wie beim Verlagsvertrag, und einer solchen bona fides widerspricht es meines Erachtens durchaus, dass eine Partei an factische Gebräuche gebunden sein soll, die sie nicht kennt, ja von deren Existenz sie nichts weiss. Heisst es doch auch l. 99 pr. Dig. d. V. O.: Quidquid adstringendae obligationis est, id, nisi palam verbis exprimitur, omissum intelligendum est.

Die Ueberlassung zur Aufführung berechtigt regelmässig zur Wiederholung ohne Rücksicht darauf, ob sie unentgeltlich oder entgeltlich, gegen einmaliges Honorar oder gegen Anteil am Ertrag der Vorstellung, sog. Tantième, stattgefunden hat, hingegen wol nicht dann, wenn sie gegen Bezahlung von Seiten des Urhebers, mithin verpflichtungsweise, stattgefunden hat, dasselbe gilt natürlich auch im Falle ausdrücklicher Festsetzung nur der einmaligen Aufführung.

Ob dadurch, dass ein Zufall, z. B. ein Censurverbot (das beim Theater zumal rein auf Opportunität, nicht auf Gesetz beruhend, nur als Zufall angesehen werden kann) die Vorstellung unmöglich macht, das Vertragsverhältnis aufgelöst wird, ist fraglich, indess muss wol da, wo die Vorstellung noch nicht stattgefunden hat, und schon ein

Honorar gezahlt worden ist, eine Rückforderung unter den Titel ungerechtfertigter Bereicherung zugelassen werden, hingegen wol nicht, wenn erst, nachdem mehrere Vorstellungen stattgefunden haben, ein Verbot für weitere Vorstellungen erfolgt ist. Eine Verpflichtung oder Berechtigung des Urhebers, gegenüber dem Erwerber des Aufführungsrechts durch Aenderungen das Anstössige zu beseitigen, und dadurch die Aufführung zu ermöglichen, kann wol, wenn man nur einigermassen auf den künstlerischen Standpunkt sich stellt, nicht behauptet werden.

VIII.
Musik und Text.

Da die Dichtung, wie schon S. 4 berührt wurde, die Empfindungen nur abstract andeutet, während sie in der Musik leibhaftig und wirklich erscheinen, da deshalb Dichtung und Musik ursprünglich verbunden waren, so darf auch noch jetzt, nachdem dies längst nicht mehr der Fall ist, einer solchen Vereinigung von Beiden das Urheberrecht nicht hinderlich sein. Dies fände aber statt, wenn es zur vereinten Reproduction von Wort und Ton erst der Einigung der beiderseitigen Urheber bedürfte, schon vermöge des gewiss von einer Seite geforderten Entgeltes. Wem soll nun gestattet sein, das vereinte Kunstwerk ohne Zustimmung des andern zu reproduciren, dem Dichter oder dem Musiker?

Setzen wir zuerst den Fall, dass ein Dichter zu einem gegebenen Tonstücke Worte dichtet und ihnen unterlegt, was mit verschiedenen Beethoven'schen, Mozart'schen und anderen Weisen geschehen ist, wie jedes Commersbuch zeigt. Das erinnert an den wunderlichen Einfall einiger alter Maler, ihren Figuren Zettel mit darauf stehenden Reden aus der Hand oder aus dem Munde hängen zu lassen; wie hier, so kommen auch bei jener Hinzudichtung nur Worte, also Begriffe, mithin etwas Abstractes und Unlebendiges zu dem Concreten und Lebendigen hinzu, welches dadurch nicht lebendiger und überhaupt nicht anders wird, im Gegenteil, es tritt nicht eine Steigerung, sondern eine Abschwächung der Wirkung ein, was entsteht, ist nicht ein Gesammtkunstwerk, sondern das Gegenteil eines Kunstwerkes überhaupt, und kann daher dem Dichter durchaus keinen Anspruch darauf verleihen, mit seinem Gedichte die Composition zu veröffentlichen, oder sonstwie über diese Composition zu verfügen.

Hingegen, wenn eine gegebene Dichtung den Musiker zur Com-

position begeistert, so wird bei diesem durch das Wort, also durch den Begriff die Empfindung hervorgerufen und von ihm in Tönen ausgedrückt, es findet also eine Verwandlung des Abstracten und Unlebendigen in Concretes und Lebendiges statt, es ist, als ob eine Statue belebt würde, und die blos angedeutete Bewegung wirklich ausführte, oder als ob ein Glasgemälde vom Sonnenstrahl durchdrungen leuchtete. Aber noch mehr, wir nehmen nicht nur die Empfindungen wahr, welche der Dichter uns, wenn auch nur abstract, jedoch mit Worten bezeichnete, sondern es können auch jene ausgedrückt werden, die vom Dichter gar nicht in Worten kundgegeben sind, sondern stillschweigend seiner ganzen Auffassung und Dichtung zu Grunde gelegt wurden,[1]) ja durch Tonmalerei sogar inspirirende Momente der Aussenwelt, welche trotz ihrer Unpersönlichkeit somit der persönlichen und Empfindungswelt durch die Musik genähert wird, so dass die musikalische Erscheinung, zumal auch vermöge der Begleitung, selbst die vom Dichter verschwiegenen Aeusserlichkeiten offenbart, man sehe z. B. die aufschäumenden Tonwellen in „Am Rheinfall“ von Franz, op. 44, 6; selbst das Hervorgehen der Dichtung aus der Empfindung wird in Vorspielen u. dgl. deutlich, eine ganze Reihe der Schubert'schen Müllerlieder zeigt dies, und die Intention des Dichters durch die Musik vollzogen, wie in dem Liede „Es hat die Rose sich beklagt“ von Franz, es wird in der Composition das Dichterwort aus einem Werk zu einem Wirkenden, das wir als solches wahrnehmen, es ist daher eine Forderung der Gerechtigkeit, dass der Musiker, weil er also das Wort zu etwas Belebtem und Belebendem macht, es dazu auch frei verwenden könne; das Gegenteil wäre, ganz dem obigen Gleichnis von der Statue entsprechend, ebenso verkehrt, wie wenn man einem Schauspieler verbieten würde, die Bewegung oder Stellung eines gemalten oder gemeisselten Herkules, Siegfried u. s. w. bei scenisch-mimischer Darstellung eines solchen Helden auszuführen und nachzuahmen. Aber nicht nur das Verdienst des Componisten um das neue Gesamtkunstwerk, also nicht nur das persönliche Moment erfordert dies, sondern ebensosehr das sachliche, nämlich die künst-

[1]) So z. B. dann, wenn das Gedicht nicht Empfindungen ausspricht, sondern äussere Eindrücke darstellt, und dann die eigentümlichen Empfindungen, die daraus hervorgehen, musikalisch zum Ausdruck kommen, wie z. B. in dem Lied, „Meeresstille“ von Franz op. 8, oder Empfindungen, die scheinbar im Widerspruch mit dem Text stehen, wovon Bach herrliche Beispiele in der demütigen Musik zu den stolzen Worten „Et exultavit“ und in der wehmutvollen zu dem freudigen „Quia respexit“ im „Magnificat“ gegeben hat.

lerische Notwendigkeit, das Werk zur richtigen Wirkung, und daher zur entsprechenden correcten äussern Erscheinung zu bringen. Die Wirkung nämlich des Gesamtwerkes hängt grösstenteils, ja fast ausschliesslich von der richtigen musikalischen Aufführung und Ausführung ab, es muss also dem Componisten als dem allein dazu fähigen Beurteiler auch allein überlassen sein, wann, wo, und wie er dieses Werk veröffentlichen wolle. Dazu kommt noch, dass alles dies zum grössten Teil mit Wahrung der ideellen, und vollkommen mit Wahrung der materiellen Interessen des Dichters geschehen kann.

Von den ideellen Interessen kann nämlich das der Geheimhaltung des Werkes geschützt werden, sobald das Recht des Componisten, den Text mit seiner Composition ohne Zustimmung des Dichters zu veröffentlichen, auf bereits vom Dichter veröffentlichte Werke beschränkt wird, wovon noch später zu sprechen ist, das ideelle Interesse an der Richtigkeit der äussern Erscheinung und der Möglichkeit einer diesbezüglichen Ueberwachung erfährt aber keine nennenswerte Beeinträchtigung, da nicht die Lesarten, welche das Gedicht als Gesangstext zeigt, sondern jene, welche es im Druck ohne Musik hat, für die Ueberlieferung und Erhaltung des richtigen Textes von Bedeutung sind, die materiellen Interessen aber erleiden durch eine Veröffentlichung der Dichtung als Text zu einer Composition gar keinen Schaden, da Dichtungen als Compositionstexte ein ganz anderer Handelsartikel sind, einen ganz anderen Markt und Abnehmerkreis haben, wie als blosse Dichtungen, erstens schon deshalb, weil sie mit der Composition gedruckt, viel teurer sind, und daher den billigern blossen Dichtungen keine Concurrenz machen können, zweitens, weil in diesem Drucke sie zum blossen Lesen und Declamiren ganz ungeeignet sind, endlich deshalb, weil (abgesehen von dem in Theorie und Gesetzgebung auch als ausnahmsweisen behandelten Fall, dass die Dichtung von vorn herein für Musik bestimmt ist) fast nie ein ganzes Werk eines Dichters den Gegenstand eines musikalisch-poëtischen Werkes ausmacht, sondern Letzterer seinen Text aus einzelnen darin aufgenommenen Dichtungen von Werken der verschiedensten Dichter zusammenstellt, so insbesondere bei Liedern, die zusammen ein musikalisches Opus ausmachen; selbst, wenn sie alle aus demselben poëtischen Werk genommen sind, so sind es meistens nur so wenige, dass sie sich zu dem, was der Dichter als ein ganzes Werk veröffentlicht, fast nur wie Citate daraus verhalten. Fälle, dass ein ganzes solches Werk componirt wird, wie von Hoven (Vesque) das ganze Buch der Lieder von Heine, sind äusserst

selten, und dann tritt umsomehr die gänzliche Verschiedenheit im wirtschaftlichen Wert der Composition und der Dichtung hervor. Immerhin bilden diese wirtschaftlichen Erwägungen nur den Gegengrund zur Beseitigung von Bedenken derselben Art, nicht wie es gewöhnlich dargestellt wird, den eigentlichen Grund für Gewährung dieses Eingriffes in das Urheberrecht des Dichters durch den Componisten. — Denn diese wirtschaftlichen Erwägungen würden ja auch dann zutreffen, wenn Jemand eine von seinen bereits vorhandenen Compositionen einem Gedichte anpassen, also ohne dass die Composition daraus hervorgegangen, es damit vereinigen wollte, sogar wenn es sich Jemand beifallen liesse, eine fremde nicht mehr vom Urheberrecht geschützte Dichtung mit einer ebensolchen Composition durch Unterlegung des Textes unter die Composition zu vereinen. Die Freigebung von Dichtungen als Musiktext ist also vorwiegend künstlerisch begründet.

Das alles ist auch von der deutschen Gesetzgebung bis auf den heutigen Tag, und so insbesondere auch im Patent § 7 und im Reichsgesetz § 48, 51 anerkannt worden. Ja man kann sagen, es ist allgemein germanische Anschauung, denn auch in den skandinavischen Gesetzen ist es ausdrücklich ausgesprochen, so im dänischen, Art. 13, im norwegischen, Art. 16c, und im schwedischen, Art. 11, (nur fügen Letztere die Verpflichtung hinzu, den Namen des Dichters zu nennen). Aber auch dies ist ein Gesichtspunkt, welcher der französischen Anschauung fremd ist, so sehr, dass sie das Gegenteil als selbstverständlich annimmt, indem in der Litteratur nicht einmal eigentlich die Frage aufgeworfen wird, ob eine derartige Ausnahme von dem Verbot der Contrefaçon zuzulassen sei, es gehen die Besprechungen dieses Thema's ohne weiters vom Begriff der „collaboration“, und somit von der Gleichberechtigung des Dichters und des Componisten aus. Offenbar steht es damit im Zusammenhang, dass die nichtdramatische Vocalmusik, besonders aber das musikalische Lied in der neuern französischen Tonkunst so wenig vertreten ist, und gewiss ist diese künstlerische Unfruchtbarkeit zum Teil wenigstens durch jene Rechtsanschauung verursacht, wenn auch andererseits sich die Rechtsanschauung aus der geringeren Eignung des französischen Naturells für diese Kunstformen erklärt. Jedenfalls passen jene Anschauung und dieses Naturell vollkommen auf einander, es darf einen daher Keines von Beiden Wunder nehmen, dass aber ein deutscher Gelehrter und Musikkenner wie Kohler S. 246 die Berechtigung der deutschen Auffassung nicht einsieht, das muss Einen wirklich in Erstaunen ver-

setzen. Denn er stellt sich dadurch nicht nur mit der geschichtlichen Entwicklung unseres Urheberrechtes in Widerspruch, sondern noch mehr mit der geschichtlichen Entwicklung und der Bedeutung unserer Kunst, in deren reichen Schatz doch das einstimmige und mehrstimmige Lied ein Kronjuwel der herrlichsten und einzigsten Art ist ein „Weise“ um mit Walther von der Vogelweide zu reden, wie ihn kein anderes Volk besitzt, und zwar nicht nur in musikalischer, sondern auch in poëtischer Hinsicht, ja sein hoher nationaler Wert besteht gerade darin, dass die poëtische Lyrik durch unsere Tonmeister Mozart und Beethoven, Schubert, Schumann, Franz, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Löwe, Jensen u. a. sofort auch zur musikalischen Lyrik geworden ist, derart, dass die herrlichsten lyrischen Dichtungen zugleich die herrlichsten lyrischen Compositionen sind, wie „Das Veilchen,“ „Kennst Du das Land“, die Compositionen von Dichtungen aus dem Buch der Lieder, aus dem Liebesfrühling, die Schilflieder, die Lieder Eichendorffs, Uhland's u. s. w. Dies und damit das herrlichste Gesamtkunstwerk, die schönste Wechselwirkung, die es für das geistige Leben innerhalb einer und derselben Nation geben kann, und endlich die überhaupt intensivste Einwirkung der Poesie auf die Nation und ihr grösster Triumph wäre nach der von Kohler verteidigten Anschauung eine Unmöglichkeit gewesen. Denn, was wir schon bemerkt haben, würde vor Allem von der lyrischen Dichtung gelten, es hätte kein musikalisches Lied geben können, wenn die Componisten zur Veröffentlichung ihrer Liedcompositionen jedesmal der Zustimmung der Dichter und gar noch ihrer Verleger bedürfen würden, welch' Letztere dann aller Wahrscheinlichkeit nach nur gegen Bezahlung zu haben wäre, denn, warum sollte sich der Verleger einen solchen Gewinn entgehen lassen, mag er auch wie gezeigt, durch die unentgeltliche Gewährung keinen positiven Schaden haben? Diese neue Besteuerung geistiger Tätigkeit würde aber gewiss dem musikalischen Liede ein Ende machen. Denn es bliebe höchstens die Möglichkeit übrig, ältere Dichtungen, an welchen kein Urheberrecht mehr besteht, zu componiren, also nur jene, von welchen sich die Componisten weniger angeregt fühlen, müssen, als von den gleichzeitigen, und der Poesie würde die Möglichkeit genommen auf die gleichzeitige Tonkunst, und somit wirklich auf das nationale Gefühlsleben ihrer Zeit, dem Empfinden der Zeit zugleich musikalischen und poetischen Ausdruck zu geben, einzuwirken. — Wenn aber Kohler, S. 247, dagegen den Standpunkt geltend macht: „es ist eben nicht richtig, dass die Musik den Ge-

sang (?) absorbiren soll, V. v. Püttlingen S. 36 ff., und die Zeit ist vergangen, wo man glaubte, dass es Sache der Operncomponisten sei, um jeden lächerlichen Kribskrabs, der ihnen Raum für ein paar Gefühlsergüsse, Balletscenen und Spectakelstücke à la Meyerbeer gewährt, eine Oper herumzuziehen, wie der Lichterzieher die Kerze um den Faden [1]) (Ausdruck des Sachverständigenvereins!! vielmehr soll das musikalische Drama wirkliches, poëtisches, verständiges Drama sein, und der rein dichterische Teil des Liedes soll als ein Hauptbestandteil in dem Liede fortleben und im Vortrag des Liedes zum wirklichen ernsten Vortrag gelangen; und wenn vielfach noch so gesungen wird, dass der Hörer nur die Töne, nicht aber die Worte und noch weniger den poetischen Sinn vernimmt, dass der Sänger die Musikfolgen aber nicht den geistigen Sinn der Poesie wiedergibt, so ist dies dieselbe falsche Art, wie die des klassischen französischen Drama's" u. s. w., so ist das ein Erfordernis, welches nur das künstlerische aber nicht das rechtliche Verhältnis zwischen Poesie und Musik betrifft, indem es nur darin besteht, dass nicht der Text der Musik zu Liebe vom Dichter poetisch unrichtig behandelt werde, und dass nicht die Musik vom Componisten des rein musikalischen oder gar virtuosen Effektes halber sich da breit mache, wo die Poesie und ihr Fortschreiten das Gegenteil fordert, dies alles aber kann auch dann geschehen, wenn der Componist den Text ohne Bewilligung des Dichters und seines Verlegers unter die Noten drucken darf, es hat somit diese Rechtsfrage mit jener künstlerischen Frage absolut nichts zu tun, selbst wenn durch die Freigebung von Gedichten als Musiktexte die Möglichkeit der verfehlten musikalischen Behandlung vergrössert würde. Denn nicht die Möglichkeit eines Fehlers, sondern die der höchsten Leistung hat auch hier den Gesetzgeber zu bestimmen, das Recht darf niemals ein Hindernis, oder auch nur eine Bevormundung der künstlerischen Entwicklung bilden. Gerade bei Freigebung der zeitgenössischen Texte ist das aber am Wenigsten zu fürchten, da diese auch dem Fühlen der gleichzeitigen Musiker am Besten entsprechen. Für dramatische Musik besteht ohnehin jene Beschränkung, die der Sache angemessen ist, wenn auch nicht überall in consequenter Durchführung. Die verständliche Declamation des Textes beim Vortrag eines musikalischen Liedes endlich ist Aufgabe

[1]) Selbst dieses geschmack- und verständnislose, weil das Verhältnis der Tonkunst in unrichtiger Weise (vgl. das vorhergehende) ganz äusserlich auffassende Gleichnis zeigt doch, wie unbestreitbar die Belebung der Dichtung durch die Musik st. Denn die Kerze ist für den Faden doch, was ihm Brenn- und Leuchtkraft gibt

des Sängers, nicht des Componisten (dem höchstens die declamirbare Composition obliegt), und liegt daher ausserhalb des urheberrechtlichen Bereiches.

Wir wenden uns nunmehr zum gesetzlichen Ausdruck der darauf bezüglichen deutschen Rechtsanschauung im Patent und im Reichsgesetz. Bei dieser Auseinandersetzung gilt Alles für beide Gesetze, was nicht ausdrücklich auf nur Eines davon eingeschränkt wird.

§ 7 Pat. wird „der zu einem musikalischen Werk gehörige Text des Gesanges als Beigabe der Composition betrachtet, daher ihn der Tonsetzer, wenn nicht durch Vertrag etwas Anderes bestimmt worden ist, mit der Composition abdrucken lassen kann", und § 48 des Reichsgesetzes bestimmt:

„Als Nachdruck ist nicht anzusehen: die Benutzung eines bereits veröffentlichten Schriftwerkes als Text zu musikalischen Compositionen, sofern der Text in Verbindung mit der Composition abgedruckt wird", worauf die von wirtschaftlichen und andern Erwägungen ausgehende grosse Ausnahme folgt:

„Ausgenommen sind solche Texte, welche ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Composition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern und Oratorien. Texte dieser Art dürfen nur unter Genehmigung ihres Urhebers mit den musikalischen Compositionen zusammen abgedruckt werden."

Zum Abdruck des Textes ohne Musik ist die Einwilligung des Urhebers oder seines Rechtsnachfolgers erforderlich."

Was nun zunächst das Patent betrifft, so ist mit dem daselbst erwähnten Vertrag offenbar der Fall einer ungedruckten Dichtung gemeint, da ja § 4a den eigenmächtigen Abdruck von Manuscripten aller Art, mithin auch den als Musiktext, verbietet und § 5 nur bei veröffentlichten Werken Ausnahmen macht. Die entgegengesetzte Ansicht Harum's S. 199 ist ebenso unrichtig, wie die Begründung, dass die litterarische Verantwortlichkeit und Ehre des Dichters davon wenig berührt werde, da der litterarische Wert oder Unwert der Dichtung neben der Composition vom musikalischen Publicum wenig oder gar nicht beachtet würde! Dazu bemerkt Harum aber, dass die Nennung des Dichters bei nicht oder kryptonym veröffentlichtem Texte unstatthaft wäre. — Unserer Auslegung steht auch nicht die unten citirte Begründung von § 8 u. f. des 1843er Entwurfes [1]) =

[1]) Motive: „Im Schlusssatz wurde die bei den Orchestervorstellungen und öffentlichen Musikalien-Akademieen allgemein bestehende Uebung berücksichtigt,

§ 7 ib. Patent im Wege. Darnach gilt diese Gesetzesstelle bezüglich des rechtmässigen Erwerbers der Aufführungsbefugnis auch für ungedruckte Texte, aber sie sagt Nichts darüber, ob man das Recht zur öffentlichen Aufführung auch von einem eigenmächtigen Componisten eines ungedruckten Textes her erwerben könne, noch viel weniger etwas über das Recht zum Druck überhaupt, wir sind also bezüglich der Berechtigung zum Druck und zur Aufführung ungedruckter Texte auf andere Gesetzesstellen angewiesen. Also nochmal, es bleibt bei den allgemeinen Bestimmungen über ungedruckte Werke, so dass der eigenmächtige Druck auch dem Componisten bei ungedruckten Texten jeglicher Art, die eigenmächtige Aufführung bei ungedruckten oder nur als Manuscript gedruckten dramatischen Texten verboten ist, hingegen nicht die von undramatischen Texten, indem es kein urheberrechtliches Aufführungs- und Recitationsverbot für undramatische Dichtungen gibt. (Eine gemeinrechtliche Schadenersatzklage wäre allerdings möglich.) Dabei sind dramatische Dichtungen in dem bereits bei Besprechung des Aufführungsrechts erwähnten Sinn einer auf dramatische Action berechneten Dichtung zu verstehen.

Uebrigens darf gegen das Gesagte für dramatische Dichtungen nicht § 8 angeführt werden, dass aus mehreren gemeinschaftlichen Verfassern eines musikalischen oder dramatischen Werkes Jeder im Zweifel für berechtigt gehalten werde, die Aufführung zu gestatten, vielmehr hat schon Harum bemerkt, dass vermöge des „oder“ nicht von musikalisch-dramatischen Werken die Rede ist.

Wenn also ungedruckte Dichtungen vom Componisten nur mit Zustimmung des Dichters veröffentlicht werden können, soweit dieser ein ausschliessliches Recht der Veröffentlichung hat, so kann vom Componisten eine vom Dichter bei Ueberlassung des Textes erteilte Ermächtigung zur Aufführung einem Dritten gewährt werden, ebensogut kann aber der Dichter sich das Recht der Mitverfügung über den Text vorbehalten. Im ersteren Falle findet eine, wenn auch beschränkte und in Bezug auf die Fristberechnung eigentümliche Rechtsnachfolge in das Verfügungsrecht des Dichters statt, offenbar denkt das Patent daran bei Erwähnung des Vertrages zwischen Dichter

---

gegen welche bisher kein Einspruch gemacht worden ist. Die Textirung dieses Absatzes bezielt übrigens, dass hierdurch der allgemeine mit der obigen Textierung **nicht** verknüpfte Verkauf ausgeschlossen, und somit der missbräuchlichen Auslegung, als gälte das acquirirte derartige Druckexemplar schon als eine Veröffentlichung (§ 9), begegnet werde“.

und Componisten, betrachtet also eine solche vertragsmässige Einigung als Regel, in letzterem Falle entsteht allerdings ein Mitverfügungsrecht, in beiden Fällen ist daher der Dichter nicht mehr allein zur Verfügung und insbesondere auch nicht zur Ueberlassung an einen andern Componisten berechtigt, obgleich auch hier eine blos licenzweise Ueberlassung an den einen Componisten (ohne Aufgebung des eigenen Alleinrechtes, und der Überlassung an einen Dritten) denkbar wäre, was aber im Zweifel nicht anzunehmen ist. Die Beschränkung der zuerst erwähnten Rechtsnachfolge aber besteht darin, dass der Componist nur unter Bedingung der Composition und mit dieser als Text über die Dichtung verfügen darf,[1]) die Eigentümlichkeit der Fristberechnung darin, dass sie gewiss auch nach oesterreichischem Rechte für die ganze Composition sammt Text nach dem Leben des Componisten, kurz nach der Composition sich richtet.

Bei nichtdramatischen ungedruckten Texten gilt das Gesagte nur für den Druck, denn bezüglich der Aufführung könnte es nur einen vertragsmässigen Verzicht des unbefugten Componisten auf sein urhebergesetzliches Aufführungsrecht geben, das also, zumal für Dritte, keine urheberrechtliche Bedeutung hätte.

Durch eigenmächtiges Componiren eines ungedruckten Textes entsteht also nach dem Patent (und Reichsgesetz) nur ein Miturheberrecht pro diviso. Componist, wie Dichter, können getrennt (ersterer z. B. im Arrangement ohne Singstimmen, oder, was freilich unkünstlerisch wäre, mit andern Worten), über ihre Schöpfungen verfügen, über deren Vereinigungen nur Beide zusammen. Natürlich kann auch dieses Urheberrecht pro diviso hinterher vertragsmässig in das vorhin geschilderte Verhältnis der Rechtsnachfolge oder des Mitverfügungsrechtes pro indiviso verwandelt werden.

Bei Dichtungen aber, die im Druck veröffentlicht sind, besteht nach dem Patent kein Hindernis für den Componisten, sie mit der Composition abzudrucken und keine Möglichkeit eines Vorbehaltes, nicht einmal bezüglich solcher Dichtungen, die für Musik bestimmt sind.

Ferner ist der Componist weder bei veröffentlichten Texten, noch bei unveröffentlichten, zu deren Benützung er die Erlaubnis des

---

[1]) Daher wird der Vertrag durch Unmöglichkeit der Composition, z. B. durch vorzeitigen Tod des Componisten hinfällig, das Recht geht nicht auf den Erben über, selbst wenn dieser auch Componist wäre, denn es ist ein höchst persönliches. Freilich kann in einem solchen Falle das etwa vom Componisten an den Dichter gezahlte Honorar mit der condictio sine causa zurückgefordert werden.

Dichters erlangt hat, durch das Gesetz verpflichtet, den Dichter zu nennen, sondern kann höchstens bei Letzteren durch Vertrag dazu verpflichtet werden. Das ist freilich eine nicht zu billigende Lücke in unsern Gesetzen.

Bezüglich gedruckter und veröffentlichter Texte aber wird für den Componisten nicht etwa ein Urheberrecht, sondern nur eine Ausnahme von dem Urheberrecht des Dichters bezüglich des Druckes gewährt, denn das Recht, den Text mit der Composition abzudrucken steht dem Componisten allerdings, aber nicht ausschliesslich zu, er darf keinen andern Componisten daran hindern, ja nicht einmal einen Nichtcomponisten, der den Text widerrechtlich abdrucken würde, wegen Nachdruckes verfolgen.[1]) Mithin entsteht durchaus kein Miturheber- oder Mitverfügungsrecht zwischen Dichter und Componisten, sondern nur ein Recht, noch besser gesagt, eine Freiheit des Eingriffes für Letzteren in die sonst durch das Urheberrecht geschützte Sphäre des ausschliesslichen Beliebens des Dichters. Bezüglich der öffentlichen Aufführung jedoch kann sich der Dichter eines dramatischen Werkes durch Vorbehalt auch dem Componisten gegenüber sichern, wo dann Mitverfügungsrecht pro diviso und im Falle einer Einigung das bereits früher Auseinandergesetzte entsteht, ohne diesen Vorbehalt gilt dasselbe wie bezüglich des Druckes, welcher Vorbehalt übrigens bei vorhergegangener Veröffentlichung vom Dichter nicht nachträglich gemacht werden kann.

Stets aber gibt nur die Composition des Textes dem Musiker ein Recht zur Veröffentlichung mit seiner Musik, wie schon von verschiedenen Seiten bemerkt wurde und auch von uns zu Anfang, obwol von einem etwas andern Gesichtspunkte aus, nicht das blosse Unterlegen des Textes unter eine gegebene Composition. Hierzu müssen wir aber zwei Gegenbemerkungen machen. Erstens, dass von einem Unterlegen nur da die Rede sein kann, wo die ganze Composition, zu welcher der Text angepasst wird, schon gegeben ist, nicht blos die „Melodie“ d. i. die Haupt- oder oberste Stimme. Wenn nämlich zu einer gegebenen Melodie auch nur eine einfache Harmonisirung hinzugefügt, und erst dieser also harmonisirten Melodie ein fremder Text untergelegt wird, so bildet die Harmonisirung

[1]) Auch nicht der Verleger der Vocalcomposition, dieser erwirbt kein Verlagsrecht, daher kann der Componist, wenn er selbst der Dichter ist, wie Wagner und Cornelius, die von ihm componirten eigenen Gedichte ohne Composition wieder bei einem Andern als dem Verleger der Composition verlegen, ohne dadurch das Verlagsrecht an dem Componirten zu verletzen.

doch eine Composition des Textes, nachdem, wie wir schon wissen, auch Harmonisiren ein Hinzucomponiren ist; herrliche Beispiele dieser Art hat Bach mit seinen Choralmelodieen geliefert, denen er andere als die ursprünglichen Texte untergelegt, und wozu er diesen Texten entsprechende herrliche Ergänzungen hinzucomponirt hat, so zur Melodie „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ die Texte „Ich leb' indess“, Wer weiss wie nahe“, und insbesondere „Ich armer Mensch“ Erk, I Nr. 140—142. Selbst dann gilt dies, wenn der Text nicht auf die hinzucomponirten Stimmen gesungen wird, also auch dann, wenn die Harmonisation nicht für Vocalchor, sondern für Instrumentalbegleitung geschrieben ist.[1]) Denn die Musik, in welche ein Text gesetzt ist, wird nicht blos von dem Tonsatz für den Vocalpart gebildet, sondern auch vom begleitenden instrumentalen Tonsatz, weil durch diese Begleitung die Wirkung des Vocalparts erhöht wird, und somit erstere an jener Belebung und Verwandlung des Textes durch die Musik wesentlich teilnimmt, durch welche die Freiheit der Verwendung zur Composition begründet ist. Auch hierfür fehlt es nicht an Beispielen, und zwar sind Leistungen dieser Art die so lebensvollen Ergänzungen altdeutscher Volkslieder mit Clavierbegleitung von Robert Franz, zu welchen der Text teilweise (von Osterwald) umgedichtet wurde, welchen somit ein neuer Text untergelegt ist. Hingegen lässt sich musikalische Begleitung zu einer blossen Declamation, wie sie z. B. Schumann zu Hebbel'schen Balladen componirt hat, nicht hieher zählen, denn dadurch, dass das Wort selbst nicht zum Gesang, also zum Ton wird, kann die Begleitung nicht derart darauf einwirken, es gibt nichts Belebendes, woran sie teilnehmen würde, die blosse Vorstellung wird nicht zur Empfindung, die Abstraction steht neben der Wirklichkeit da, auf diese sehr zwitter- und zweifelhafte Kunstgattung kann sich also (trotzdem es schöne Melodramen, wie z. B. Fidelio, Act. 2) gibt, die Freiheit des Componisten bezüglich fremder Dichtung nicht erstrecken, spricht doch auch das Patent § 7

[1]) Ist aber die fremde Melodie, welcher der fremde Text unterlegt wird, polyphon contrapunktlich behandelt, wie z. B. der Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ zu dem Gesang der Geharnischten „Der, welcher wandelt“ in der Zauberflöte, oder themat. durchgeführt, wie das orientalische Thema zum Chor „Dunkel ist es schon“ im „Oberon“, dann ist schon vermöge des Umstandes, dass das Ganze als Composition zu betrachten ist, die Anpassung erlaubt, ebenso wenn die fremde Melodie, welcher ein fremder Text angepasst wird, als Citat erscheint, wie z. B. in Schumann's Ballade „Die Grenadiere“ die Marseillaise auf die Schlussstrophe „So will' ich liegen und horchen still“.

vom „Text des Gesanges“ und § 48 des Reichsgesetzes vom Text zu musikalischen Compositionen, da als Text zur Musik immer nur das zu Singende bezeichnet werden kann. (Natürlich ist diese Frage von der nach dem Musikdrama ganz verschieden, ein solches kann auch dann vorhanden sein, wenn das vom Dichter für Composition vorgesehene ganz oder zum Teil melo-dramatisch behandelt wird s. S. 231.) Die abweichende Meinung von Vesque, S. 39, Mandry, S. 206, und Endemann, S. 72, ist also verwerflich, denn die von Vesque behauptete Analogie mit Gesang trifft nicht zu. Noch weniger als Declamationen mit Musik sind „Programme“ zu Musikstücken ein Text zu diesen, ihr Abdruck ist daher nur erlaubt, soweit er als Citat erlaubt sein kann, wie z. B. bei dem Abdruck der Lenau'schen „Schilflieder“ als Motto's zu den gleichnamigen Clavierstücken von Hans Seeling. Hingegen sind falsi bordoni, kirchlich-liturgische Gesangsweisen (sog. Psalmtöne) und Seccorecitative obwol mehr andeutend als wirklich ausführend doch wieder Composition, der Abdruck eines so componirten Textes ist also erlaubt, natürlich gilt das noch mehr von begleiteten Recitativen.

Das einfache Unterlegen des Textes unter fremde Melodieen ist aber urheberrechtlich auch bei solchen Texten unerlaubt, die kein hervorragendes Interesse gewähren, wo, wie Klostermann g. E. S. 147 sagt, der Text lediglich als Träger der Melodie erscheint, so dass ihm die „Geltung als selbständige Gedankenmitteilung“ fehlt. Die Erlaubtheit ist nämlich vom Berliner Sachverständigen-Verein bezüglich eines Polkatextes „Komm doch o Schöne, tanze mit mir“, der einer andern Polka vom Verleger, nicht dem Componisten, unterlegt wurde, behauptet worden, eine Entscheidung, der Klostermann und mit ihm auch Wächter, Seite 296, Anmerkung 9, zustimmt. Dies ist aber ganz ohne stichhaltigen Grund. Jeder Satz, der nur grammatischen Zusammenhang hat, ja selbst einzelne Worte sind selbständige Gedankenmitteilungen; auf den grösseren oder geringern Grad von Originalität oder Interesse kommt es nicht an, denn wo wäre die Grenze und der Massstab dafür? Ist doch im vorliegenden Fall nichts geringeres (mit unbedeutenden Aenderungen) vorhanden, als Goethe's Wechsellied zum Tanze „Komm doch o Schöne, o komm mit zum Tanze“ u. s. w., welches also der litterarische Sachverständigenverein nicht gekannt zu haben scheint. Höchstens in dem Fall möchten wir diese Ansicht gelten lassen, wenn der Text, wie z. B. bei manchen Jodlern, Studentenliedern u. s. w. aus blossen Interjectionen und Naturlauten besteht, diese sind allerdings

keine Gedankenmitteilungen, kein Text im wahren Sinn des Wortes. Zweitens muss der Text (mit einer alsbald zu erwähnenden Ausnahme) mit der Composition gedruckt werden, d. h. nicht bloss etwa in demselben Heft, sondern eben in strengem schriftlichem Anschluss der Worte an den Tonsatz, so wie er zu singen ist, und zwar gilt dies vom ganzen Text, daher müssen auch bei Strophenliedern die zweite und jede folgende Strophe derart im Anschluss an den Tonsatz gedruckt werden, nicht etwa als Anhang zu den Noten, und nach oder hinter ihnen, in der Weise wie man sonst Gedichte druckt, es ist dies die einzige Auslegung, welche dem Grundgedanken dieser Bestimmung entspricht und zugleich verhindert, dass eine unbedeutende Composition der ersten Strophe zur Verdeckung des Nachdruckes der übrigen Teile des Gedichtes diene. Hält man dies fest, so ist man der Frage überhoben, ob die Composition dann zum Abdruck des Textes berechtigt, wenn sie im Vergleich damit zu unbedeutend ist, was doch offenbar nur auf ihre äussere Ausdehnung Bezug haben könnte. — Was aber dem Componisten wol erlaubt ist, d. i. der sich an den Tonsatz und seine Notenfolge genau anschliessende Abdruck des Textes auch bei Einrichtungen eben derselben Composition, aber ohne Gesang, ebenso dürfte dies ein befugter Dritter, welcher die Composition für blossen Instrumentalsatz einrichtet, auf ihn geht das Recht, die Worte im Anschluss an den Tonsatz abzudrucken, ebenso über, wie vom Componisten auf den Verleger. Daher hat Liszt dies mit vollem Recht bei seinen Transscriptionen Schubert'scher Lieder getan.

Das Patent gestattet aber in einem bestimmten Falle den Abdruck selbst ohne Musik und sogar ohne eine Urheberschaft an der Composition, denn nach § 7 wird bei einem zur öffentlichen Aufführung bestimmten Werk die Einwilligung des Dichters dazu „in der Art vorausgesetzt, dass derjenige, welcher die Berechtigung zur Aufführung erlangt hat, auch den Text zum Behuf der Benützung bei der Aufführung des Tonwerkes mit Andeutung dieser Bestimmung drucken lassen darf“, was man im Princip gewiss loben muss, denn besonders bei polyphon componirten Chören ist es unmöglich, den Text im ganzen Verlauf ohne Mitlesen oder doch vorhergehendes Lesen deutlich wahrzunehmen, dies ist aber zum vollen Verständnis und

---

[1]) Die Motive zu dem entsprechenden § 8 des Entwurfs von 1843 bemerken dazu: Im Schlussabsatz wurde die bei Opernvorstellungen und öffentlichen musikalischen Akademieen allgemein bestehende Uebung berücksichtigt, gegen welche bisher kein Einspruch gemacht wurde.

Genuss der Composition ebenso unerlässlich, wie zum Verständnis und Genuss eines Gemäldes die vorhergehende genaue Kenntnis des dadurch dargestellten Vorganges.

Es ist also notwendig, dass der Veranstalter der Aufführung den Text besonders drucken kann. Man müsste sonst geradezu für jede Aufführung je ein Exemplar der Werke, aus welchen die aufgeführten Dichtungen entnommen sind, also oft, bei Liedervorträgen z. B., eine ganze Handbibliothek anschaffen, und in das Aufführungslocal mitschleppen, ausser es werden grössere Vocalwerke aufgeführt, die auch im blossen Textdruck mehr oder weniger die Bedeutung eines selbständigen Verlagsartikels haben, in einem solchen Fall bietet der Erwerb des vom Dichter oder seinem Rechtsnachfolger herausgegebenen Druckes für das Concert- oder Theaterpublicum keine Unbequemlichkeit, andererseits schadet dem Dichter das Recht des Abdruckes von Seite des Aufführenden dann durch die Concurrenz; für solche Fälle hat das Patent in der Art vorgesorgt, dass es nicht bloss für sie dem Dichter die Verweigerung der Einwilligung zu einem solchen Abdruck also den Vorbehalt bei der Veröffentlichung ermöglicht, denn man muss mit Vesque, S. 40, die Voraussetzung der Einwilligung für eine einfache praesumtio juris halten, man darf sie nicht als eine praesumtio juris et de jure ansehen, höchstens insofern, als gegenüber der vorbehaltlosen Veröffentlichung ein Beweis der nicht gegebenen Einwilligung nicht möglich ist.

Dafür spricht vor Allem die Textirung des Gesetzes, nach welcher das leitende Princip doch die Alleinberechtigung des Dichters zum Druck des Textes ohne Musik ist. Davon wird nur eine Ausnahme bei Aufführungen gemacht und selbst diese nur als hypothetischer Erwerb des Rechtes zum Druck vom Dichter dargestellt, es wird alsdann eine Einwilligung vorausgesetzt. Wenn nun erweislich diese Voraussetzung nicht zutrifft, sondern ihr positives Gegenteil, ein Vorbehalt feststeht, dann würde es doch gar nicht zu der erwähnten Ausdrucksweise passen, dass dennoch der Concertunternehmer den Text allein sollte drucken können. Wäre das gemeint, so würde sicherlich nicht von einer Voraussetzung die Rede sein, sondern es würde schlechthin heissen „wenn aber das Werk zur öffentlichen Aufführung bestimmt ist, darf der zur Aufführung Berechtigte auch den Text zum Behuf der Benützung bei der Aufführung des Tonwerkes mit Andeutung dieser Bestimmung drucken lassen“.

Dieser Vorbehalt muss nun natürlich auf eine allgemeine wahr-

nehmbare Art erklärt werden, als eine solche kann aber nur die Erklärung auf den bereits in Druck gelegten Exemplaren gelten, denn keine andere ist so beschaffen, dass man von ihr sagen könnte, dass jeder sie wissen musste, oder im Stande war, von ihr Kenntnis zu nehmen. Natürlich kann der Dichter von diesem Vorbehalt zu Gunsten bestimmter Aufführungen abgehen oder denselben von vornherein beschränken z. B. auf theatralische Aufführungen, er kann aber, wenn er einmal das Werk ohne einen solchen Vorbehalt in Druck gegeben hat, nicht mehr hinterher einen Vorbehalt machen.

Uebrigens ist der zum Druck berechtigte der geschäftliche Unternehmer der Aufführung, nicht der Virtuos oder Sänger, der bei der Aufführung das Tonwerk vorträgt. Selbstverständlich gilt dieses Recht ebenso wie das des Druckes mit Musik nur für bereits veröffentlichte Texte. Andererseits aber kann dieser Vorbehalt nur gegenüber den Unternehmern von Aufführungen, nicht Componisten gegenüber, welche den Text mit der Composition abdrucken wollen, gegen Nachdruck schützen, nicht einmal bei dramatischen Werken, da es auch hier beim Erscheinen im Druck nur einen Vorbehalt gegen Aufführung gibt.

Dagegen darf der Abdruck von Seiten des Unternehmers der Aufführung nur zu diesem Zweck, also zur Vorbereitung dieser bestimmten Aufführung stattfinden, nicht für mehrere Aufführungen von vornherein und nur bei und für diese Aufführung der Verkauf stattfinden, und es muss dies auf dem Abdruck selbst ersichtlich sein, denn anders kann die Andeutung dieser Bestimmung mit dem Druck wol nicht verbunden werden, somit hört auch das Recht dazu sofort nach der Aufführung auf, jedoch ohne dass die übrig gebliebenen Exemplare, wenn sie nicht verbreitet werden, als Nachdruck verfolgt werden könnten.

Das vorhin Gesagte gilt nun auch bezüglich des Reichsgesetzes mit wenigen Ausnahmen. Erstens sind bezüglich des Druckes nicht nur unveröffentlichte Dichtungen ausdrücklich gegen die Benützungen als Musiktexte geschützt, sondern auch „solche Texte, welche ihrem Wesen nach nur für den Zweck der Composition Bedeutung haben, namentlich Texte zu Opern oder Oratorien“, mit Recht, und zwar nicht etwa darum, weil hier die Belebung des Textes durch die Musik von geringerer Bedeutung ist als bei andern Dichtungen, im Gegenteil, sie ist hier noch grösser, sondern weil der Dichter sich hier eine Beschränkung auferlegt, auf die Wirkung der Dichtung für sich allein von vornherein verzichtet, so dass sie Anerkennung und Lohn nur

mit Musik finden kann. Der Dichter arbeitet hier geradezu für den Componisten, es ist also billig, dass er sich den Componisten aussuchen, und von ihm Gegenleistungen fordern darf, von dessen Musik er sich die richtige Ergänzung seiner Dichtung zum Gesammtkunstwerk und damit auch die Anerkennung seiner Leistung erwartet, umsomehr, da die Publication der Dichtung ohne Musik ihm keinen oder nur geringen wirtschaftlichen Lohn eintragen kann. Somit entsteht nach dem Reichsgesetz auch bei Composition eines solchen selbstgedruckten Textes ohne Einwilligung des Dichters ein Miturheberrecht pro diviso, das Ganze kann nur von beiden zusammen veröffentlicht werden, jeder aber kann seinen Teil für sich allein veröffentlichen, z. B. der Componist die Composition in einer Einrichtung ohne Singstimmen. Diese Mitberechtigung pro diviso ist aber bezüglich des Aufführungsrechtes freilich durch die Bestimmung des § 51 für den Dichter illusorisch gemacht, wovon später.

Zu den Texten, bei welchen es einer Zustimmung des Dichters zur Veröffentlichung mit der Composition bedarf, wären ausser Opern- und Oratorientexten zu rechnen auch Texte zu Cantaten, wie z. B. Goethe's „Rinaldo“, aber keineswegs wegen des auch und vorwiegend in Dramen vorkommenden Dialoges alles, was in dialogischer Form oder in Form von Wechselgesängen gedichtet ist, z. B. nicht Goethe's „Wechsellied zum Tanze“, auch hat keineswegs alles Dasjenige, was zwar gelesen, aber nicht laut declamirt, hingegen wieder gesungen Eindruck macht, seinem Wesen nach nur für den Zweck der Composition Bedeutung,[1]) sondern es muss eine Art von Anpassung an die Erfordernisse bestimmter musikalischer Kunstgattungen ersichtlich sein; übrigens können derartige Dichtungen zu musikalischen Zwecken auch prosaische Form haben, auch wol aus andern Werken, z. B. der Bibel zusammengestellt sein, was beides bei den Mendelssohn'schen Oratorien „Elias“ und „Paulus“ zutrifft. Bezüg-

[1]) Die Eignung zum litterarischen Verlagsobject für sich allein ohne Verbindung mit andern Dichtungen entscheidet noch nicht gegen die Qualification als Dichtung, die nur für Composition Bedeutung hat. Jedenfalls ist diese vage Bestimmung der vom Dichter vorbehaltenen Texte kein glücklicher Einfall des Reichsgesetzes, viel besser wäre es gewesen, den besondern Vorbehalt des Dichters zu fordern. Die Begründung in den Motiven (ad § 50 des Entwurfs) ist ungenügend, ja sogar unzutreffend: „Wollte man auch solche Texte freigeben, so würden dieselben für den rechtmässigen Verleger ihren Wert erheblich verlieren, da diese Texte ihren Verlagswert hauptsächlich erst durch den Hinzutritt der Musik erlangen“ folglich wären sie ja vorher zum Verlag gar nicht geeignet, also keine Gefährdung des Verlages zu fürchten.

lich anderer Dichtungen dagegen besteht die Freiheit, den Text mit der Musik abzudrucken, in derselben Weise, wie nach dem Patent. Selbst dramatische Dichtungen, die nicht für Musik bestimmt sind, können darnach, wie nach dem Patent, sobald sie in Musik gesetzt sind, damit abgedruckt werden, was entschieden zu tadeln ist; haben wir doch an der herrlichen Composition von Goethe's Faust durch Schumann gesehen, wie auch ein nicht für Musik berechnetes Drama componirt werden kann.

Für die Aufführung aber genügt nach dem Reichsgesetz „bei musikalischen Werken, zu denen ein Text gehört, einschliesslich der dramatisch-musikalischen Werke die Genehmigung des Componisten allein" § 51. Also dafür gibt es niemals ein Mitverfügungsrecht des Dichters (ausser höchstens vertragsmässig, ohne Wirkung gegen dritte Personen), und bezüglich des Textes auch nur eine Freiheit, kein Recht des Componisten, denn jeder andere Componist darf ihn aufführen, sobald er denselben Text componirt hat. Diese Bestimmung des Reichsgesetzes ist daher schon vielfach getadelt worden, und nicht mit Unrecht, denn offenbar beruht sie auf einer Redactionsflüchtigkeit, welche den Erwerb des Textes durch den Componisten, und damit auch zugleich die Zustimmung zur Aufführung vom Dichter her, voraussetzt, aber dabei zweierlei übersieht, erstens, dass der Text ohne ausdrückliche oder stillschweigende Gewährung des Aufführungsrechtes erworben sein kann, was allerdings ziemlich selten vorkommen wird, zweitens, dass ohne jede rechtmässige Erwerbung des Textes durch den Componisten dennoch die Composition ohne Zustimmung des Dichters aufgeführt werden kann. Indessen ist gerade hier die Gefahr nicht so gross, indem zu einer Aufführung eines solchen Werkes stets eine mehrfache Vervielfältigung der schriftlichen Aufzeichnung nötig ist, welche selbst dann, wenn sie mit freier Hand geschieht, nach § 4, (letzter Absatz) als Nachdruck verfolgt werden könnte, und fast für jeden Aufführenden würde sich die neuerliche Notwendigkeit einer solchen Copiatur herausstellen, und dadurch die gänzliche Unanfechtbarkeit eines solchen Vorgehens wenigstens sehr erschwert werden. • Aber immerhin könnte nur wegen der unbefugten Vervielfältigung, nicht wegen der unbefugten Aufführung Strafe und Ersatz verlangt werden und endlich würde doch der Fall möglich sein, dass bereits für eine andere, z. B. eine Privataufführung mit Zustimmung des Dichters geschriebene Stimmen hier verwendet würden, wo also nicht einmal wegen Nachdruck geklagt werden könnte. Endlich könnten auf diese Art sogar dramatische Werke, welche nicht für

Musik bestimmt sind, wenn sie dennoch componirt werden, wie es, um bei dem erwähnten Beispiele zu bleiben, Schumann mit einem grossen Teil von Goethe's „Faust“ getan hat, auch vom Componisten allein theatralisch und nichttheatralisch aufgeführt werden, ausserdem nach § 48 auch gedruckt werden, somit würde das Urheberrecht des Dichters bei solchen Werken dem Componisten gegenüber aufhören, indessen glaube ich doch darauf hinweisen zu können, dass solche Werke nicht dramatisch-musikalische Werke im Sinne des Gesetzes sind, man kann sie doch nicht als musikalische Werke, wozu ein Text bloss „gehört“, bezeichnen, man kann dies bloss bei jenen, wo schon vom Dichter das Werk auf Mitwirkung der Musik als wesentlich für das Kunstwerk im Ganzen, d. h. für dessen ganzen Verlauf, wenn auch mit Unterbrechung, angelegt ist. Jedenfalls muss man § 51 Abs. 2 so eng als möglich fassen, und daher insbesondere recitirte Dramen mit blossen einzelnen musikalischen Episoden, wie wir das schon früher getan haben, von dem Begriff des musikalisch-dramatischen ausschliessen. Am allerwenigsten aber darf man aus der Textirung jener Stelle schliessen, dass zur Aufführung auch eines wirklich musikalisch-dramatischen Werkes die Genehmigung des eigenmächtigen Componisten selbst dann genüge, wenn die Aufführung ohne Musik stattfindet, denn dann ist es ja kein musikalisches oder musikalisch-dramatisches Werk mehr, obgleich andererseits, wie wir gesehen haben, das Recht des befugten Componisten durch Aufführung ohne Musik verletzt wird, aber aus einem andern Grund, wegen der schädigenden Concurrenz.

Hingegen gibt es nach dem Reichsgesetz kein Recht des Veranstalters einer Aufführung, den Text abzudrucken, was doch in denselben Fällen, in welchen es dem Componisten gestattet wird,[1]) sehr wol geschehen könnte; jedenfalls hat nur der Dichter und sein Nachfolger, nicht der Componist und sein Nachfolger das Recht einen derartigen Nachdruck zu verfolgen, sonst gilt bezüglich des Textdruckes das, was bereits für das oesterreichische Patent gesagt worden ist.

---

[1]) Hier hätte das Reichsgesetz den Unterschied des vorigen Absatzes machen können, also den Abdruck z. B. eines aus Liedern zusammengesetzten Programmtextes erlauben, den eines Cantaten- oder Operntextes verbieten sollen. Wirklich sprechen zur Rechtfertigung die Motive nur von Operntexten, wobei zu bemerken ist, dass es keineswegs, wie die Motive meinen, an einem innern Grund zur entgegengesetzten Disposition mangelt, der innere Grund ist hier allerdings kein urheberrechtlicher, also kein privatrechtlicher, aber ein öffentlich-rechtlicher, er ist der Rücksicht auf die praktische Kunstpflege entnommen, die auch hier den privatrechtlichen Gesichtspunkt brechen muss.

Um endlich noch einen flüchtigen Blick auf die neuesten Urhebergesetze fremder Nationen zu werfen, so folgt das ungarische in § 48 u. 52 im Princip dem Reichsgesetz, betrachtet aber eine vorbehaltlose Mitteilung des Textes durch den Dichter an den Componisten auch bei vorbehaltenen Werken als Ueberlassung zur Benützung; für die Aufführung scheint es einen Vorbehalt des Dichters durch den Zusatz in § 52 „in der Regel" anzuerkennen, ausserdem gestattet es ausdrücklich die Aufführung ohne Musik ohne Einwilligung des Componisten; das schweizerische, das holländische und portugiesische schweigen darüber gänzlich, hingegen das spanische stellt den Gedanken des Mitverfügungsrechtes pro diviso als Princip auf in Art. 23, ohne zwischen veröffentlichten und nichtveröffentlichten Texten, oder dramatischen und nichtdramatischen zu unterscheiden, derselbe Artikel fügt aber etwas sehr Wunderliches hinzu, nämlich dass der Componist eines Libretto, im Falle er nicht die Einwilligung des Dichters zur Aufführung erhält, die Musik von Neuem einem andern dramatischen Werk anpassen darf! Also wird hier das Ganze rein commerziell aufgefasst, und der Zusammenhang zwischen Musik und dem ursprünglichen Text ganz ignorirt. Das belgische Gesetz bestimmt in Art. 18, dass bei Werken, die aus Worten oder Textbüchern (paroles ou des livrets) und Musik zusammengesetzt sind, der Componist und der Dichter nicht mit einem andern Miturheber über ihr Werk verhandeln können (es geht also offenbar vom Fall einer diesbezüglichen Einigung aus), hingegen bleibt einem Jeden das Recht der Ausnützung für sich allein durch Veröffentlichungen, Uebersetzungen (offenbar auch Einrichtungen) und öffentliche Aufführungen, also eine communio pro indiviso, mit teilweiser Wirkung einer communio pro diviso, auch dies ist eine juristisch wie künstlerisch verfehlte Bestimmung. Weit besser ist Art. 6 des italienischen Gesetzes geraten, wonach der Urheber einer in Musik gesetzten Dichtung über die Musik nicht verfügen kann, hingegen der Componist über die Musik mit sammt den Worten, jedoch bleiben dem Dichter die Rechte gewahrt, welche Art. 5 einem Miturheber einräumt, offenbar ist damit nur der Anspruch auf eine Entschädigung gemeint, der in Art. 5 statuirt ist. Indess ist auch dies eine sehr mangelhafte gesetzgeberische Norm. — Man sieht eben, wie die romanische Auffassung zu einer richtigen künstlerischen Anschauung über das Verhältnis von Text und Musik nicht gelangen kann.

IX.

Ahndung von Urheberrechtsverletzungen.

Der Privilegienschutz schloss eine schuldlose Verletzung des Privilegiums auf Geisteswerke schon dadurch aus, dass das Privilegium stets, wenigstens andeutungsweise (z. B. durch „c. pr. S. C. M.“ dem Werk vorgedruckt, und mithin Jedem, der es nachdrucken wollte, notwendiger Weise bekannt war. Höchstens bei Drucken nach andern Ausgaben desselben Werkes, (die ja aber, wie wir wissen, nicht schlechthin als verboten galten,[1]) siehe S. 17) und bei ungedruckten Werken durch gutgläubigen Erwerb vom Nichtberechtigten her konnte eine unwissentliche Verletzung eines Urheberrechtes vorkommen, und im letzteren Falle, seitdem die Erwerbung vom Urheber her zur Regel gemacht war, auch zur Annullirung des etwa darauf erworbenen Privilegs führen, aber gerade dieser Fall stand ausserhalb des Privilegienschutzes. Daher wird die Rechtsverletzung von den Privilegien selbst stets als schuld- und strafbar behandelt, und zwar als Verletzung sowol des Privilegirten, wie auch, nach allgemeinem Brauche, des Verleihers, jedoch ohne genaue Trennung von Straf- und Civilfolgen, die Strafzahlung schloss eine Art von Ersatz an den Privilegirten in sich, nur die Befugnis, vorgefundene Nachdrucksexemplare von Dritten zu vindiciren, war rein vermögensrechtlichen und objectiven Charakters.

Aber auch dahinter blieb der Schutz der allgemeinen oesterreichischen Nachdrucksgesetze von Maria Theresia bis einschliesslich Kaiser Franz zurück, es fand keine andere Strafe als die nicht einmal gesetzlich angeordnete „Confiscation“ statt, und die beschädigte Partei war „wegen des Schadenersatzes lediglich auf den Rechtsweg gewiesen“ (Vortrag Sedlnitzky's vor Kaiser Franz vom 19. April 1832) doch konnte nach diesen als „politische“ Gesetze (a. b G. § 1171) betrachteten leges imperfectae auch unverschuldeter Nachdruck verfolgt werden. Das preuss. Ldr. II 20 § 1295 ff. bestimmte allerdings Civil- wie Straffolgen für Nachdruck, letztere aber nur für privilegirte Werke, und zwar die im Privilegium angedrohte Strafe, es machte also unverschuldeten und culposen Nachdruck doch zum Gegenstand einer civilen Verfolgung. Uebrigens geht daraus hervor, dass die allgemeinen Gesetze absichtlich weniger boten als die Privilegien. — Die französischen

---

[1]) Umgekehrt wird dadurch wieder begreiflicher, warum der Druck nach einer andern Vorlage nicht als Nachdruck wider das Privilegium galt.

Gesetze von 1791 und 1793 scheinen wieder fast nur an strafbare Verletzung des Urheberrechtes zu denken, so dass die französische Jurisprudenz teilweise auf die Verkehrtheit verfiel, auch bei unverschuldeter Urheberrechtsverletzung Strafbarkeit zu behaupten, so Renouard und Pataille, Pouillet 475 S. 382 ff., natürlich selbst in Frankreich ohne Erfolg, im Gegenteil, die übrige Theorie und im allgemeinen die Praxis haben es geläugnet, vgl. Pouillet 475, 476, 617, so dass es auch nicht strafbare Verletzung des Urheberrechtes und Civilklage in solchen Fällen (Pouillet 476) gibt, wozu alle gehören, in welchen guter Glaube, wenn auch fahrlässig guter Glaube, vorhanden war (vgl. Pouillet 475 S. 384 in fine).[1])

Wol nach diesem Muster haben schon vor 1830 deutsche Gesetze den verbotenen Nachdruck nicht nur unter Entschädigungspflicht, sondern auch unter Strafsanction gestellt, doch nicht gleichartig, so Anhalt-Bernburg den Nachdruck überhaupt, Anhalt-Cöthen nur wiederholten oder gewerbemässigen Nachdruck.[2]) Im Bundesbeschluss von 1837 wurde zuerst das Princip einer Strafe neben der Entschädigung allgemein festgesetzt, aber Erstere der Landesgesetzgebung überlassen, im Bundesbeschluss von 1845 ein Maximum dafür bestimmt, und so hat denn auch das Patent den Nachdruck, sowie, im Einklang mit dem Bundesbeschluss von 1841, die unbefugte Aufführung zu strafbaren Handlungen gemacht. — Aber in den Bundesbeschlüssen und andern deutschen Gesetzen, zumal auch im Patent wird nicht deutlich genug zwischen verschuldeter und unverschuldeter Verletzung unterschieden, insbesondere nicht ausdrücklich für letztern Fall ein Civilanspruch statuirt, eine vielleicht als Nachwirkung des Privilegienschutzes und seiner mangelhaften Unterscheidung zu erklärende Unklarheit.

A Ia) Trotzdem ist für das Patent die Möglichkeit des Civilrechtsweges zur Verfolgung von verschuldeten oder unverschuldeten Urheberrechtsverletzungen zweifellos. Liessen doch die ältern oesterreichischen Nachdrucksgesetze nach ausdrücklichem Zeugnis des Sedlnitzky'schen Vortrages eine Civilklage wegen „Entschädigung" (d. h. auch Vergütung eines unverschuldeten Schadens) nicht nur zu, sondern kannten ausser der Confiscation keine andere Folge des Nachdruckes. Offen-

[1]) Freilich wird in Frankreich guter Glaube nicht angenommen, sobald Tatsachen vorhanden sind, deren Kenntnis den guten Glauben ausschliessen, auch hat der Verleger zu beweisen, was schwierig ist, dass er im guten Glauben gehandelt hat.

[2]) Nämlich unter eigentliche Criminalstrafe nur diesen, unter Ordnungsstrafe (Zahlung an die öffentliche Casse) jeden Nachdruck.

bar wollte man nun durch das Patent den bisherigen Urheberschutz nicht vermindern, sondern vermehren, das geht schon aus der Stelle des S. 43 erwähnten Sedlnitzky'schen (nicht Metternich'schen, wie dort steht) Vortrages hervor, „dass eine abschreckende Strafe des Nachdruckes bestimmt ausgesprochen werden müsse, da nach den bisherigen Gesetzen nur die oben erwähnten Folgen einträten"; mit keinem Wort ist das Fallenlassen der Civilverfolgung beantragt. Er geht aber auch hervor aus dem Verbot jeder eigenmächtigen Vervielfältigung, also auch der unverschuldeten in § 3 und ebenso jeder Aufführung in § 8 des Patentes, wie jedes Handels mit Nachdruck in § 12, andererseits aber daraus, dass die Strafsanctionen der §§ 25—26 nach § 33, der die subsidiäre Anwendung des allgemeinen Strafgesetzes auf Urheberrechtsverletzungen als „schwere Polizeiübertretungen" befiehlt, nur unter den allgemein strafrechtlichen Voraussetzungen stattfinden, nicht minder ergibt es sich aus dem nunmehr an Stelle von § 33 getretenen § 467 des jetzigen Strafgesetzes, dass Urheberrechtsverletzungen nur unter der Voraussetzung eines anrechenbaren Verschuldens eine strafbare Handlung bilden, dass somit unverschuldete derartige Verletzungen und damit rein civile Urheberrechtsverletzungen möglich sind, ja bei mangelndem Verschulden muss nach geltendem Strafprocessrecht die Entscheidung über den objectiven Tatbestand dem dann sowol über die Schuld wie über den objectiven Tatbestand selbständig erkennenden Civilgericht überlassen werden, woraus auch die Möglichkeit eines Civilurteiles selbst bei verschuldeter Urheberrechtsverletzung wieder hervorgeht. Indess kann hier das Civilgericht auch sofort angerufen werden, ja nachdem § 33 des Patentes und § 467 des Strafgesetzes nur den wissentlichen Handel mit Nachdruck straft, § 12 des Patentes aber solchen Handel verbietet, ist der culpose Handel mit Nachdruck nur civiles Unrecht. Immerhin ist aber der objective Tatbestand der Urheberrechtsverletzung criminell und civilrechtlich derselbe, und zwar vermöge legislativen Principes, so dass Nichts ein civiles Unrecht bildet, was bei subjectiven Voraussetzungen nicht criminell wäre; vermöge des Grundsatzes „nullum crimen sine lege" gibt es daher keinen andern criminellen und daher auch keinen andern civilen Tatbestand von Urheberrechtsverletzungen, als den gesetzlich bestimmten. Uebrigens ist in Oesterreich Regel die criminelle Verfolgung des Nachdruckes, in vierundzwanzig Bänden der Glaser-Unger'schen Sammlung von civilgerichtlichen Entscheidungen des obersten Gerichtshofes kommt nur eine später zu erwähnende urheberrechtliche vor, eine andere, die prin-

cipiell, aber nur in zweiter Instanz, die civilgerichtliche Competenz ausspricht, siehe bei Harum § 68, S. 221, und oesterr. Gerichtszeitg. 1856 Nr. 19—20. Auch die Abschn. VII S. 238 ff. berührte Klage gegen einen Theaterdirector wurde als Civilprocess bis in die höchsten Instanzen durchgeführt und nicht aus processualen Gründen zurückgewiesen.

Die strafrechtliche Beurteilung von Urheberrechtsverletzungen richtet sich teils nach dem Patent, teils nach § 467 des Strafgesetzes, der formell an Stelle der §§ 25, 26, 30, 31 des Patentes getreten ist, nachdem das Strafgesetz von 1803, worauf es sich als subsidiäre Quelle berufen hatte, ausser Kraft gekommen war.

Demnach bildet jede der im Patent und § 467 des Strafgesetzes genannten Urheberrechtsverletzungen ein Vergehen, also der Nachdruck, der wissentliche Handel damit und die unbefugte Aufführung. Von diesen drei Vergehen ist indess der objective Tatbestand, wie uns schon bekannt, nicht im Strafgesetz bestimmt, übrigens auch von uns schon erörtert. Zu seiner strafrechtlichen Qualification gehören aber vermöge der Aufnahme in das allgemeine Strafgesetz die allgemeinen Merkmale der Vergehen überhaupt. Demnach ist Strafbarkeit, mit Ausnahme des nur bei Wissentlichkeit als strafbar bezeichneten Handels mit Nachdruck, für den Täter selbst auch bei blossem Verschulden, also bei jeder fahrlässigen Ignorirung von Tatsachen vorhanden, die die Berechtigung eines Andern ergeben, andererseits sind auch die allgemeinen Bestimmungen über Versuch, Veranlassung und Teilnahme anzuwenden. Veranlassung und Teilnahme sind also, nämlich nach § 239 des Strafgesetzes und seiner Verweisung auf § 5 daselbst nur bei Wissentlichkeit strafbar, für die Teilnahme sagt es überdies § 467.

Im Stadium des Versuches aber befindet sich meines Erachtens nach oesterreichischem Recht der Nachdruck so lange, bis nicht mindestens zwei Exemplare gedruckt sind, dies nämlich entspricht dem Begriff der Vervielfältigung, welche nach § 3 des Patentes zum Tatbestand des verbotenen Nachdruckes gehört, die also beabsichtigt sein muss, so dass erst die verwirklichte Vervielfältigung das vollendete Vergehen bilden kann. Dafür spricht auch die Tatsache, dass noch im Entwurf von 1843 neben der Vervielfältigung auch die unbefugte Nachbildung in dem (§ 3 des Patentes entsprechenden) § 4 genannt war, und zwar, wie aus einer Bemerkung zu § 4 des Entwurfes von 1845 „auch in der Ansicht, dass selbst ohne eigentliche Vervielfältigung schon die unbefugte Nachbildung auch nur in einem

einzigen Exemplar den verbotenen Nachdruck begründen kann", dass aber gerade dieses Wort gestrichen wurde zufolge des kaiserlichen Befehles: „Bei dem eigentlichen Nachdruck ist nicht jede auch nur teilweise Nachbildung, sondern die Vervielfältigung auf mechanischem Wege für Nachdruck zu erklären". Auch darf man nicht den auf Pressdelicte bezüglichen § 10 des Strafgesetzes herbeiziehen, übrigens spricht auch dieser nur vom Beginn der Strafbarkeit. Die Meinung Harum's § 82 S. 250, dass der Nachdruck für den Unternehmer bereits mit dem Drucksatz oder der vollendeten Platte oder Form vollendet sei, erscheint mir daher vollends unrichtig. — Veranstalter ist der geschäftliche Unternehmer, also der Verleger.

Als eigentliche Strafe des Nachdruckes erscheint in der Privilegienzeit nur die Geldbusse an den Berechtigten, und an den Verleiher des Privilegiums, die aber wie schon bemerkt, keinen rein poenalen Charakter, sondern zum Teil den einer Ersatzleistung hatte. Das absichtliche Weglassen derselben in den ersten deutschen allgemeinen Gesetzen hatte aber zur Folge, dass die Bundes- und spätere Particulargesetzgebung dem bloss aus Confiscation und Entschädigung bestehenden allgemein-gesetzlichen Schutz eine besondere, somit rein poenale Strafe absichtlich als notwendig zur „Abschreckung" hinzufügte, und zwar ist diese schon nach dem Princip des Bundesbeschlusses von 1845 eine erst im oesterreichischen Gesetz näher bestimmte Geldstrafe, von 25—1000 Gulden, welche nach § 467 in Arrest von fünf Tagen bis zu sechs Monaten verwandelt werden kann. Zu dieser Strafe kommt im Falle (mehrmaliger, so auch Herbst ad § 467) Wiederholung, oder zweimaliger Bestrafung, also einmaligen Rückfalls, und zwar obligatorisch die Straffolge des Gewerbeverlustes (nämlich wol nur für den, der ein concessionirtes Vervielfältigungsgewerbe treibt), sobald er, sei es als Täter oder sonstwie am Nachdruck, oder am wissentlichen Handel mit Nachdruck beteiligt war. Da das Gesetz nicht unterscheidet, tritt der Gewerbeverlust selbst bei bloss culposen Wiederholungen oder Rückfällen, auch bloss culposer früherer Vergehen ein, was sehr hart ist.

Hingegen hat die Confiscation der vorhandenen Exemplare, Abdrücke, Abgüsse u. s. w. und die Zerlegung des Drucksatzes, Zerstörung der Platten, Steine, Formen und anderer Vervielfältigungsvorrichtungen im Falle des Nachdruckes keinen bloss poenalen Charakter, nachdem wenigstens die Confiscation nach § 35 des Patentes auf Verlangen des Beschwerdeführers unverweilt zu verfügen ist, wenn die

Eigenschaft des Urhebers (Bestellers, Unternehmers, Herausgebers eines Werkes im Sinne des § 1) und erforderlichen Falles die Erscheinungszeit des Originalwerkes nachgewiesen worden ist, also wenigstens die Confiscation ist zugleich auch processualische Massregel; aber für sie, wie für die Zerstörung der Vervielfältigungsvorrichtung muss behauptet werden, dass sie auch mangels eines strafbaren, ja auch eines civil verantwortlichen subjectiven Tatbestandes stattzufinden hat, sobald nur ein objectiver Tatbestand des Nachdruckes vorhanden ist. Namentlich geht dies aus den Materialien zum Patent hervor. In der Note Metternichs an Sedlnitzky vom 10. December 1835 wurde diese Folge eine „mehr natürliche Strafe" genannt, anderswo wird darauf hingewiesen, dass ohne ausdrücklich statuirt zu sein, diese „Strafe" doch auch nach den bisherigen allgemeinen Gesetzen geübt wurde,[1]) endlich wird in den Motiven zum Entwurf von 1843 ad § 27 nur die Geld- und eventuelle Arreststrafe mit ihren Folgen als Strafe überhaupt bezeichnet. Auch der schon von Herbst richtig betonte Umstand, dass bei dieser Confiscation keine Verwendung für den Armenfond eintritt, sondern die Vertilgung oder Uebernahme durch den Beschädigten deutet darauf. Uebrigens kann durch diese Uebernahme die Confiscation einen Ersatzcharakter annehmen, der aber natürlich (obgleich es im Gesetz nicht steht) nicht Rechte Dritter praejudiciren darf, z. B. denen des Verlegers, und auch nicht den Confiscirenden selbst zum Drucke des confiscirten Productes, wenn dieses eine Bearbeitung ist, autorisiren sollte, aber nach unserm Recht geniessen unrechtmässige Bearbeitungen keinen Schutz. Demnach darf z. B. der Urheber die also übernommenen Exemplare nur mit Zustimmung des Verlegers feilhalten und umgekehrt.

Die Confiscation ist aber sowol im Fall eines Straf- als eines Civilurteils immer nur gegen den Verurteilten wirksam, daher wirkt das Confiscationserkenntnis gegen den Nachdrucker nicht gegen den selbständigen wissentlichen Händler und ebenso umgekehrt, weil das Urteil über ein Delict, selbst über den blossen objectiven Tatbestand, nicht gegen den wirkt, der sich eines selbständigen Delictes schuldig gemacht oder auch nur ein objectives Unrecht begangen hat.

Ueber die unbefugte Aufführung und ihre Ahndung mit 10—200 fl. Geldstrafe, eventuell Arrest (der hier nur verhältnismässig, also im Allgemeinen bestimmt wird) ist dasselbe zu sagen, nur dass hier nie-

[1]) Die Zerstörung der Vorrichtungen ist aber in den früheren Gesetzen und Privilegien nicht enthalten, ihre Vindication kennt schon das Nürnberger Statut.

mals Gewerbeverlust eintritt. Veranstalter der Aufführung ist der künstlerische Unternehmer nicht der geschäftliche Agent oder Impresario, auf dessen Rechnung die Aufführung stattfindet, andererseits auch nicht der dabei künstlerisch Thätige als Solcher. Die der Aufführung vorhergehenden Proben sind nicht Versuche, sondern Vorbereitungshandlungen also straflos, Teilnehmer an der Aufführung eines Tonwerkes sind auch die nicht in musikalischer Weise Mitwirkenden, so z. B. der Calcant bei der Orgel, die Repräsentanten von blossen Sprach- oder gar stummen Rollen in Opern etc. Ferner hat die hier angeordnete Confiscation der Manuscripte (Textbücher, Partituren, Rollen) stets nur im Falle einer verschuldeten unrechtmässigen Aufführung statt, sie ist hier nicht Zerstörung oder Vertilgung von etwas objectiv Unrechtmässigem oder Entziehung eines objectiv unrechtmässigen Eigentumes sondern reine Strafmassregel, weil die Existenz oder der Besitz des Manuscriptes nichts an sich Unrechtmässiges ist, wie die Existenz oder der Besitz eines Nachdruckes, ferner betrifft sie schon nach dem Wortlaut des Strafgesetzes und der Regel „nullum crimen sine lege" nur Manuscripte im Sinne des § 8 des Urheberrechtes, d. h. Handschriften und als Manuscript gedruckte Werke, nicht aber mit Aufführungsvorbehalt im Druck veröffentlichte und zur unbefugten Aufführung verwendete Exemplare, wol aber wieder Abschriften von Rollen oder Stimmen, die darnach gemacht sind.

b) Was nun die civilen Folgen betrifft, so ist meines Erachtens bei Urheberrechtsverletzungen zu unterscheiden der Schaden, nämlich die Minderung der berechtigten wirtschaftlichen Ausnützung durch die unberechtigte Concurrenz, und zweitens die grundlose Bereicherung des unberechtigten Concurrenten, welche stets Unrecht schon an sich ist und daher dem Berechtigten ebenso gebührt, wie die vom Unberechtigten gezogenen Früchte einer körperlichen Sache. Daher sollte die Bereicherung bei Schuldlosigkeit [1]) wie Schuldbarkeit stets ganz herausgegeben werden, also bei Schuldbarkeit auch, wenn der Schaden des Berechtigten geringer ist, hingegen wenn der Schaden grösser ist, wäre bei Schuldbarkeit auch der über die herauszugebende Bereicherung hinausgehende Schaden zu ersetzen, denn der Unberechtigte

---

[1]) Denn nach l. 1 § 3 Dig. de cond. sine causa: „Constat, id demum posse condici alicui quod vel non ex justa causa ad eum pervenit, vel redit ad non justam causam" kann ohne condictio Rücksicht auf die Herkunft, ohne datio, selbst ohne Besitz oder Nutzung einer fremden Sache auf Seite des Bereicherten stattfinden. Uebrigens könnte man sehr wol von dem Verletzer des Urheberrechtes sagen, dass ex re aliena aliquid ad eum pervenit.

soll niemals eine grundlose Bereicherung, der Berechtigte niemals einen von andern verschuldeten Schaden haben. — Stattdem aber wird in unsern Gesetzen, zumal im Patent nur von Entschädigung gesprochen, oder selbst die Herausgabe der Bereicherung vom Standpunkt der Entschädigung behandelt, so im Reichsgesetz. Im Patent ist dies allerdings nicht von übeln Folgen, indem es über die Bereicherungsfrage schweigt, also den gemeinrechtlichen Grundsätzen freies Spiel lässt, ausserdem statuiren die ausdrücklichen positiven Anordnungen, indem sie nur von Entschädigung, also auch nur Verschuldung sprechen, für den Fall der Verschuldung etwas regelmässig schon über die Bereicherung Hinausgehendes §§ 27—30, 32 daselbst.[1]) — Bei dieser Entschädigung kann aber nicht damnum emergens und lucrum cessans unterschieden und daher auch nicht § 1324 des a. b. G. angewandt werden, vielmehr sind jene §§ des des Patentes auch von blosser culpa zu verstehen. Denn die der oberflächlichen Betrachtung vielleicht als damnum emergens dünkenden Druck- und Aufführungskosten, welche der Berechtigte unnütz in Folge einer eigenmächtigen Verfügung eines Andern aufgewendet hat, sind doch kein wirkliches d. e., weil die Vermögensminderung um jene verlorenen Kosten nicht erst durch die Verletzung des Urheberrechtes entsteht, sondern schon durch ihren Aufwand stattgefunden hat; nur die Möglichkeit, sie und etwas darüber hereinzubringen wird vereitelt, die Ertragsfähigkeit des darin angelegten Capitals wird geschädigt, juristisch kann also hier überhaupt nur von entgangenem Gewinn gesprochen werden. Wirklich statuirt das Patent die von ihm angeordnete Entschädigung auch beim eigenmächtigen Druck von Manuscripten, wo von Kosten des Berechtigten keine Rede sein kann, es will also unter allen Umständen diesem die Genugtuung im vollen von ihm bestimmten Ausmass gewähren.

Schon der der Beweiserleichterung halber stets gewährte Anspruch d. i. für Nachdruck die Vergütung im Wert der von der unbefugten Vervielfältigung abgängigen Exemplare im Verkaufspreise des Originals ist regelmässig, und nach der Intention des Gesetzes etwas, das die Herausgabe der grundlosen Bereicherung des Verletzten und noch ausserdem ein Mehr und zwar als Schadenersatz in sich schliesst, indem der Originalpreis regelmässig höher ist als der Nachdruckspreis. Schadenersatz ist dies für den Preis derselben Anzahl Originalexemplare, wofür ohne den Nachdruck Abnehmer gewesen wären.

[1]) Der Kürze halber sei hier und im Folgenden auf die in Oesterreich und Deutschland allerorts leicht zugängliche Gesetzesstellen meist nur hingewiesen.

Das Princip ist schon im Bundesbeschluss von 1845 festgesetzt, wo aber noch die Zahl der im Originalpreis zu ersetzenden Exemplare der richterlichen Festsetzung überlassen ist, während das Patent nur bei Unmöglichkeit der Feststellung des Abganges dem Richter gestattet, diese nach Beschaffenheit der Umstände und mit Berücksichtigung des Befundes der Sachverständigen auf 25 bis 1000 zu bestimmen. — Der Ersatz hat im Laden- und nicht im Nettopreis stattzufinden, so hat die civilgerichtliche Entscheidung des obersten Gerichtshofes Gl.U. 22, Nr. 10080 erklärt.

Aber diese bundes- und patentrechtlichen Bestimmungen sollen nur, wie schon Jolly für erstere bemerkt hat, den Beweis des Schadens bis zu jener Höhe ersparen, für den ausdrücklich auch im Patent zugelassenen Beweis grösseren Schadens gelten dann die gewöhnlichen Straf- und Civilprocessregeln.

Jene speciellen Regeln gelten wieder nach ausdrücklicher Bestimmung auch beim Nachdruck von Manuscripten, was natürlich nur hypothetisch verstanden werden kann, nämlich soviel als der Preis für Originalexemplare betragen würde. Ferner gelten dieselben Regeln, so sehr dies auch ihre Untauglichkeit zeigt, selbst bei Nachdruck eines Teiles und bei Druck mit bloss teilweiser Nachdruckseigenschaft.

Der noch grössere zum Beweise zugelassene Schaden kann verschieden sein, so z. B. gänzliche Unverkäuflichkeit des Originals dadurch, dass die Incorrectheit des Nachdruckes es in Verruf gebracht hat, Ermöglichung einer unbefugten und Vereitelung einer befugten Aufführung und ihres Ertrages sogar ohne Möglichkeit eines Rechtsweges gegen den (z. B. ausländischen) Aufführenden, ja ein eigenmächtiger Druck eines Manuscriptes kann den Urheber um seine ganze Existenz bringen. Auch der Verleger kann durch Nachdruck weit höhern Schaden erleiden als den Original-Verkaufspreis der im Nachdruck abgegangenen Exemplare, der Verlust kann möglicherweise die Ursache eines Concurses sein.

Auch für die Verletzung ideeller Interessen kann meines Erachtens der Verletzer des Urheberrechtes verantwortlich gemacht werden, da eine Grenze für den Schadenersatz nicht angegeben ist und unser Civilrecht den Ersatz des Wertes „der besondern Vorliebe“ ausdrücklich anerkennt, was hier gewiss auch das sachlich ideelle Interesse umfasst, selbst ohne materiellen Schaden, z. B. bei eigenmächtigem Druck eines Manuscriptes, wo dann der Urheber den Wert der Geheimhaltung beschwören kann.

Immerhin kann die Bereicherung des Nachdruckers den Schaden des Berechtigten übersteigen (z. B. bei einer nachgedruckten teureren Prachtausgabe), dann ist die ganze Bereicherung auch ohne Verschuldung vermöge der condictio sine causa, ja vielleicht auch nach Analogie von § 1041 des a. b. G. herauszugeben, also auch das den Schaden Uebersteigende, selbst bei mangelndem Verschulden.

Bei der Klage gegen den Händler mit Nachdruck muss wol bezüglich der Entschädigung die eventuell vom Nachdrucker selbst geleistete Entschädigung berücksichtigt werden, und umgekehrt; die Bereicherung ist aber vollständig vom Händler herauszugeben; die in Verwechslung des Handels mit der Teilnahme am Nachdruck angeordnete solidarische Haftung von wissentlichen Händlern und Nachdruckern erstreckt sich aber wol nur auf den eigentlichen Schadenersatz, ebenso die nach § 1301 f. des a. b. G. angeordnete auch solidarische Mithaftung der an wirklich ein und demselben Delict Beteiligten.

Die Bereicherung als solche versteht sich natürlich nur mit Abzug der Herstellungskosten, dies gilt aber nicht, wo Entschädigung schlechthin angeordnet ist, also bei Verschulden nicht bezüglich der im Originalpreis zu ersetzenden Exemplare. Dennoch hat dies keinen poenalen Charakter, weil dem Nichtersatz dieser Kosten auch das Nichtersetztwerden der Originalkosten entspricht. Hingegen kann der Schaden und jedenfalls auch die ungerechtfertigte Bereicherung auf Verlangen des Beschädigten durch confiscirte Exemplare gutgemacht werden, und hier ist die Vergütung der Nachdruckskosten angeordnet, weil diese Nachdrucksexemplare noch nicht den Absatz der Originalexemplare und der darauf verwandten Kosten verdorben haben.

Die Begünstigung des Urhebers gegenüber dem Verletzer findet auch bei unbefugter Aufführung statt durch Zuerkennung des Roh- und zwar des ganzen Rohertrages, auch bei Aufführung des Werkes mit andern zusammen. Auch hier ist aber ein höherer Schaden denkbar und zu ersetzen. Daher besteht ein Entschädigungsanspruch auch in dem vom Gesetz nicht berührten Fall des gänzlichen Fehlens einer Einnahme, sei es wegen Unentgeltlichkeit, sei es wegen Ertragslosigkeit, ja passiven Ergebnisses der Aufführung, und sowol, wie auch in andern Fällen, bei materiellem, wie ideellem Schaden, der dadurch dem Urheber geschieht. Eine Anrechnung der rein strafweise geschehenden Confiscation des benützten Manuscriptes auf den Ersatz hat hier nicht statt. Der schuldbare Veranstalter ist auch ersatz-

pflichtig, wenn er, z. B. als angestellter Director, die Einnahme nicht selbst bezieht, sowie bei Schuldlosigkeit des Leiters die Anstalt doch die Bereicherung herausgeben muss.

IIa) Auch im Reichsgesetz bilden nur die ausdrücklich verbotenen Handlungen Verletzungen des Urheberrechtes, umsomehr, da es nicht wie das Patent, Eigentum, also keine totale Herrschaft, sondern nur einzelne Rechte gewährt. Dasselbe gilt aus demselben Grund von den meisten heutigen Gesetzen. Ebenso sind nach dem Reichsgesetz die objectiven Tatbestände von Criminal- und Civilrecht identisch, und ist ein Civilunrecht auch bei Schuldlosigkeit vorhanden.

Für die criminelle Beurteilung von Urheberrechtsverletzungen enthält das Reichsgesetz so viele Bestimmungen,[1]) dass es auch hier in erster Linie massgebend erscheint, das allgemeine Strafrecht nur subsidiär und mit vielfachen Ausnahmen. Erstens schliesst selbst entschuldbarer Rechtsirrtum die Strafbarkeit (aber nicht die Entschädigungspflicht!) sowol bei Nachdruck, als bei Veranlassung dazu, wie bei unbefugter Aufführung, aus (§ 18, 20, 54), und zwar bei beiden Letztern vermöge der wirklich vorhandenen Analogie mit § 18, auf die, obwol in anderer Hinsicht, Dambach S. 248 hinweist. Bei der Verbreitung, § 25, ist die Frage nach dem Irrtum durch die ausdrücklich vorausgesetzte Vorsätzlichkeit, also wissentliche Unrechtmässigkeit ausgeschlossen. Uebrigens kann der entschuldbare Rechtsirrtum auch ein gemeinrechtlicher, nicht bloss ein urheberrechtlicher sein, ferner ein straf- oder civilrechtlicher oder Beides zugleich, (für den gemeincivilrechtlichen Irrtum versteht sich die strafrechtliche Entschuldbarkeit schon nach allgemeinen Rechtsgrundsätzen),[2]) nur darf er nicht in vollständiger urheber- oder strafrechtlicher Rechtsunkenntnis bestehen.[3])

---

[1]) Bekanntlich entstand es fast gleichzeitig mit dem allgemeinen Strafgesetz, und trat gleichzeitig damit, am 1. Januar 1871 in Kraft.

[2]) Was freilich von modernen Schriftstellern geläugnet, aber vom Reichsgericht in wiederholten Entscheidungen anerkannt wird, vergl. Liszt, D. Strafr., S. 172 A. 5.

[3]) Dies alles geht aus der Begründung des Bähr'schen Antrages hervor, durch den dieser Strafausschliessungsgrund (§ 18 Abs. 2) erst dem Gesetze eingefügt wurde. (43. Sitzung, 12. Mai 1870, Protok S. 883 f.) Bähr wies darauf hin, dass nach allgemeinen Grundsätzen eine irrige Auslegung gegen strafrechtliche Verurteilung nicht schütze, dass aber bei Nachdruck oft Jemand trotz des besten Glaubens schuldig erklärt werden könnte, weshalb die strafrechtliche Verurteilung neben der civilrechtlichen zu hart wäre. Somit solle „da, wo nach der Natur des Falles die Frage des Nachdruckes rechtlich zweifelhaft ist, dass man annehmen kann, der Angeklagte

Ferner bleibt beim Nachdruck und zwar schon nach dem ersten Entwurf des Gesetzes der Versuch straflos, hingegen wol nicht wie Dambach, S. 250, meint, bei der unbefugten Aufführung,[1]) erstens fehlt der Hinweis darauf im Gesetz, zweitens ist in dem S. 265 geschilderten Stadium des Versuches (im Gegensatz zur Vorbereitungshandlung) schon unrechtmässiger Gewinn und Schaden für den Berechtigten vorhanden, auch ist eine Verhinderung kaum mehr möglich. — Dann behandelt das Reichsgesetz ein Citat[2]) ohne Quellennennung nicht als Nachdruck, sondern als blosse Normverletzung mit der sehr milden Geldstrafe bis zu 20 Thalern (§ 24) ohne Umwandlung in Freiheitsstrafe, ohne Entschädigungspflicht oder Pflicht zur nachträglichen Quellenangabe und ohne Einziehung oder Vernichtung von Exemplaren oder Vervielfältigungsvorrichtungen. Dies ist entschieden zu mild, hart ist es aber, dass nicht nur der Veranlasser, der citirende Autor, sondern auch der Veranstalter, der Verleger dafür gestraft wird. Jedenfalls wird man unter gewöhnlichen Umständen ein Verschulden dieses Letzteren nicht annehmen dürfen, da man nicht voraussetzen kann, dass er das Werk gelesen und das Citat als solches gekannt habe. Zum vollendeten Nachdrucksdelict genügt unter den übrigen Voraussetzungen nach positiver Festsetzung des § 22 schon ein einziges vollendetes Exemplar, ferner statuirt § 20 des Reichsgesetzes ein neues bis dahin unbekanntes Delict in der fahrlässigen Veranlassung zur Veranstaltung von Nachdruck oder unbefugter Aufführung. Man kann nämlich z. B. einen Verleger zum Druck eines Werkes veranlassen, von dem man nicht weiss, aber bei einiger Aufmerksamkeit wissen könnte, dass dieser Druck eine Verletzung fremder Rechte bildet und ebenso bei Aufführungen. So z. B. kann der Erbe des Urhebers eine im Nachlass gefundene Handschrift in Folge oberflächlicher Betrachtung als Werk des Erblassers verlegen oder aufführen lassen, derlei ist u. a. mit Mozart'schen Manuscripten nichtmozart'scher Werke vielfach geschehen.[3]) Die Ahndung dieser Fahrlässigkeit ist um so nötiger, als der Veranlasste, der Verleger, dadurch fast immer in völlig entschuldbarem guten Glauben sich befinden

habe im guten Glauben gehandelt, eine Bestrafung aufhören" und „darauf bezieht sich mein Antrag", der auch angenommen wurde.

[1]) Ueber den Begriff des Aufführungsversuches gilt dasselbe wie im Patent, vgl. S. 266.

[2]) Natürlich gilt dies bei litterarischen Werken, nicht bloss von wirklichen Citaten, bei musikalischen aber nur von Citaten Note für Note, so auch für das Patent.

[3]) Vgl. z. B. O. Jahn II, 51 letzter Abs.

und also eigentlich nicht verantwortlich zu machen sein wird. Uebrigens steckt in dem betreffenden § 20 ein Doppeltes, das allgemeine Strafrechtsprincip, und zwar sowol für wissentliche Veranlassung mit unwissentlicher, als auch mit wissentlicher Ausführung, zweitens aber der erwähnte neue Grundsatz der Strafbarkeit fahrlässiger Veranlassung, auch hier wie schon berührt mit Entschuldigung durch einen entschuldbaren selbst rechtlichen Irrtum.

„Auf den Veranlasser der unbefugten Aufführung findet (nach § 54 letzter Absatz) der § 20 mit der Massgabe Anwendung, dass die Höhe der Entschädigung nach § 55 zu bemessen ist."

Wichtig (besonders gegenüber manchem Civilrechte, z. B. dem preussischen Landrecht) aber auch strafrechtlich ist § 29 letzter Absatz, dass der Richter bei Entscheidung des Tatbestandes der Fahrlässigkeit „nicht an die in den Landesgesetzen vorgeschriebenen verschiedenen Grade der Fahrlässigkeit gebunden ist". Ob solche vorhanden ist, hat er frei und ganz nach Beschaffenheit des einzelnen Falles zu beurteilen.

Das Reichsgesetz hat auch die Folgen von Urheberrechtsverletzungen genauer bestimmt als die früheren Gesetze (obgleich, wie wir später sehen werden, nicht immer auf lobenswerte Art) und zwar zunächst die criminalen Folgen.

Vor Allem hat es, wie fast alle modernen Gesetze, den Grundsatz der Strafe neben der Entschädigung beibehalten, und zwar auch Geldstrafe mit Verwandlung in entsprechende Freiheitsstrafe bei Uneinbringlichkeit, § 18, beide aber nur mit oberer Grenze bis zu tausend Thalern, beziehungsweise bis zu sechs Monaten und ohne Straffolgen, selbst im Wiederholungs- oder Rückfall. Ja § 23 sagt ausdrücklich, dass wegen Rückfall nicht einmal eine Erhöhung der Strafe über das höchste gesetzliche Mass stattfindet. Dasselbe wird in § 25 für die vorsätzliche Verbreitung von Nachdrucksexemplaren und in § 54 für unbefugte Aufführung festgesetzt. Vermöge jener Strafsätze und Reichsstrafgesetz § 1 sind übrigens alle Urheberrechtsdelicte Vergehen, mit Ausnahme des Citates ohne Quellenangabe, dessen Strafsatz bis zu zwanzig Thalern es als blosse Uebertretung qualificirt.

Das Reichsgesetz hat nun nach einem Lasker'schen Antrag eine Wirkung des Urheberrechtsdelictes in § 18 Abs. 4 aufgenommen, deren praktischer Zweck Schadenersatz ist, die sich aber juristisch als etwas Criminelles darstellt, es ist dies die neben die öffentliche

Geld- oder Arreststrafe tretende, private[1]) Geldbusse. Diese, älteren und neueren Nachdrucksgesetzen unbekannte, erst als Zusatz bei den Plenarberatungen aufgenommene, übrigens den §§ 188 und 231 des Reichsstrafgesetzes nachgebildete Einrichtung (Dambach S. 140) ist theoretisch betrachtet, wie die Berechnung des Schadens nach Exemplaren im Patent, eine materielle Rechtsvorschrift, nur praktisch erstens ein Schadenersatz und zweitens eine erleichterte Beweisführung, da sie von dieser die Einzelheiten erspart, sie ist aber zweischneidig, da, nebst dem vom Gesetz ausdrücklich (§ 18) angeordneten Verlust jeder Entschädigung im Falle der Zuerkennung, sogar, nämlich in Verbindung mit der Verjährung der Entschädigung, auch bei Aberkennung der Geldbusse der Entschädigungsanspruch verloren gehen kann, übrigens kann die Geldbusse nur zugleich mit der Strafe verhängt werden,[2]) andererseits gegen jeden Verletzer ohne Einfluss auf die Rechte gegenüber den anderen Verletzern des Urheberrechtes. Dem Richter ist bis zum gesetzlich als oberste Grenze bestimmten Betrag von zweitausend Thalern insofern Freiheit in der Ausmessung gegeben, dass er sie niedriger bestimmen kann, als der Kläger verlangt; übrigens ist der Kläger verpflichtet, eine bestimmte Summe zu fordern, da offenbar auch dies Ausmass sich nach dem Verlangen richtet, so auch Wächter S. 253.

Nachweis eines Vermögensschadens ist nicht nötig, indessen sind nach Vorbild von § 188 des Reichsstrafgesetzes „nachteilige Folgen für die Vermögensverhältnisse des Beschädigten“ Voraussetzung, Wächter S. 250; es wird also jedesmal wenn eine Bereicherung des Verletzenden oder (z. B. durch eine Woltätigkeitsvorstellung) eines Dritten eingetreten ist, ja, wenn auch keine Bereicherung eingetreten ist, sondern nur die Verletzung (z. B. eine entgeltliche Aufführung) darauf angelegt war, oder durch Concurrenz Schaden bereiten konnte, Busse zugesprochen werden müssen, da schon dies Alles eine „Gefährdung seiner vermögensrechtlichen Interessen (Wächter cit.) bildet.

Geldbusse kann statt „jeder aus diesem Gesetze entspringenden Entschädigung“ § 18 gefordert werden, also auch statt der Entschädigung wegen vorsätzlicher Verbreitung des Nachdruckes und wegen unbefugter Aufführung, Wächter S. 253, Dambach S. 167 u. 252, aber nicht bei einem Citat ohne Quellennennung, weil es hier keine Entschädigung gibt, sondern nur Geldstrafe.

---

[1]) Ueber die Folgen der privaten Natur, Unabhängigkeit von Begnadigung und Tod des Klägers s. Wächter S. 251 f.

[2]) Dambach a. a. O.

„Für die Geldbusse haften die zu derselben (d. h. in demselben Processe als Mitschuldige) Verurteilten als Gesamtschuldner", also nur jene, gegen welche das Verlangen der Verurteilung zu einer Geldbusse gestellt worden ist, folglich ist (Wächter, S. 253) „nur auf eine Busse zu erkennen". Jedenfalls hat dann der Civilrichter bei dem gegen die Übrigen gestellten Begehren auf Schadenersatz die bereits durch die Busse schon geschehene gänzliche oder teilweise Gutmachung des Schadens zu berücksichtigen.

b) Die nach seiner eigenen Technik civilen Folgen der Urheberrechtsverletzung behandelt auch das Reichsgesetz zu einseitig von dem Standpunkt der Entschädigung des Berechtigten, obwol es Entschädigung und Bereicherung unterscheidet, und zwar zeigt sich gerade bei der Behandlung der Bereicherung diese Einseitigkeit, wie wir noch später sehen werden. Indessen ist das Princip volle Entschädigung bei verschuldeter Urheberrechtsverletzung, wie natürlich (§ 18, Abs. 1). Und zwar wird zunächst beim Nachdruck das freie richterliche Ermessen „darüber, ob ein Schaden entstanden ist und wie hoch sich derselbe beläuft", unter Würdigung aller Umstände gewährt, die beweiserleichternde Directive einer Bestimmung des Schadens nach der Zahl der nachweislich oder mutmasslich veräusserten Exemplare ist absichtlich aufgegeben.[1])

Auch zur Entschädigung sind Veranlasser und Veranstalter des Nachdruckes bei fahrlässigem oder vorsätzlichem Handeln Beide solidarisch verpflichtet (§ 20 Abs. 2), (also wol auch, wenn nur Einer vorsätzlich, der Andere fahrlässig gehandelt hat), die übrigen Teilnehmer nach allgemeinen gesetzlichen Vorschriften (a. a. O. Abs. 3). Die mit der Selbständigkeit des Delictes unverträgliche solidarische Haftung des Verbreiters mit dem Nachdrucker ist fallen gelassen, ferner gibt es keine urheberrechtliche, sondern höchstens eine gemeinrechtliche Mithaftung zwischen Verbreiter und Veranlasser der Verbreitung, selbst dann wol nicht, wenn Beide zugleich Veranstalter und Veranlasser von Nachdruck, aber nicht als solche, sondern nur wegen Verbreitung schuldbar und daher (§ 25 letzter Absatz) verantwortlich sind.

Bei vorsätzlicher oder fahrlässiger unbefugter Aufführung aber besteht die Entschädigung nur „in dem ganzen Betrag der Einnahme von jeder Aufführung ohne Abzug der auf dieselbe verwendeten Kosten" (§ 55), eine Geltendmachung noch höherer Entschädigungs-

---

[1]) In den Entwürfen war sie noch enthalten, s. Dambach S. 143.

ansprüche wie in § 32 des oesterreichischen Patentes ist nicht vorbehalten, und somit auch dem Gericht nicht, wie beim Nachdruck, die Beurteilung nach freier Ueberzeugung über Bestand und Höhe des Schadens gewährt, ausser nur dann „wenn die Einnahme nicht zu ermitteln, oder eine solche (d. i. eine Roheinnahme) nicht vorhanden ist"; dann nämlich „wird der Betrag der Entschädigung vom Richter nach freiem Ermessen festgestellt" § 55 Abs. 3; ebenso „wenn das Werk in Verbindung mit anderen Werken aufgeführt worden, denn dann „ist unter Berücksichtigung der Verhältnisse ein entsprechender Teil der Einnahme als Entschädigung festzusetzen" daselbst Abs. 2. — „In Verbindung" bedeutet daher offenbar das Verhältnis, dass nur für beide Aufführungen zusammen der entgeltliche Einlass gewährt wurde, nicht für eine allein,[1]) es ist also keine Aufführung in Verbindung mit einer Andern, wenn beide an einem Abend und in demselben Locale stattfinden, aber nur (nicht „auch") mit besonderen Eintrittskarten für jede Nummer, wie dies in Frankreich z. B. bisweilen geschieht, dagegen ist die Vorstellung in Verbindung mit der andern, wenn nur (aber wieder nicht „auch") für den ganzen Cyclus, der an verschiedenen Abenden und vielleicht auch an verschiedenen Orten stattfindet, Karten ausgegeben werden. Die zu berücksichtigenden Verhältnisse werden darin bestehen, ob der Besuch dieser Aufführung überwiegend oder vielleicht gar einzig und allein dieser Nummer zuzusprechen ist, und ob dies von dem Werk, oder den darin beschäftigten künstlerischen Kräften verursacht wurde, oder vielleicht von Beiden zusammen, indem Letztere nur in diesem Werk sich in voller Bedeutung zeigen konnten: zeigt sich auf die Art, dass der Besuch einzig und allein dem unbefugt aufgeführten Werke zuzuschreiben ist, so muss zwar nicht nach dem Wortlaut, aber nach dem Geist des Gesetzes dem Berechtigten der ganze Rohertrag der Aufführung zuerkannt werden.

c) Wir kommen nunmehr zu den schuldlosen Urheberrechtsverletzungen, und damit zu dem gerügten Mangel, dass die Frage zu einseitig vom Standpunkt der Entschädigung behandelt wird. Näm-

---

[1]) Werden Karten teils für den ganzen Cyclus, teils für einzelne Vorstellungen ausgegeben, (wie z. B. oft Sitze für den ganzen Cyclus, Eintrittskarten für jede einzelne Vorstellung, so gilt für die Ersteren § 55 Abs. 2, bei den Letzteren ist nur die Einnahme von den für die unbefugte Vorstellung ausgegebenen Karten in Frage, und hier die ganze, wenn nur das eine Werk aufgeführt wurde, wieder ein entsprechender Teil, wenn auch hier die Vorstellung oder Aufführung mit andern Werken zusammen stattfand.

lich nach § 18, letzter Absatz, haftet der schuldlose Veranstalter des Nachdruckes „für den entstandenen Schaden nur bis zur Höhe seiner Bereicherung, d. h. er ist nicht nur nicht schuldig, einen Schaden zu ersetzen, der seine Bereicherung übersteigt, er kann sogar umgekehrt auch die doch grundlose Bereicherung behalten, soweit sie den Schaden übersteigt; gar der schuldlose Veranlasser kann sogar die ganze Bereicherung behalten, also z. B. der Erbe das Verlagshonorar für ein erblasserisches Manuscript eines fremden Werkes, das Gesetz schweigt mit Absicht von seiner Verpflichtung zur Herausgabe der Bereicherung, z. B. des Honorars, Wächter S. 233, Dambach S. 148. Zwar von der unbefugten Aufführung gilt dies nicht: „Trifft den Veranstalter der Aufführung kein Verschulden, so haftet er dem Berechtigten auf Höhe seiner Bereicherung" (§ 55, letzter Absatz), er muss die ganze Bereicherung (also die Reineinnahme, nach allgemeinen Grundsätzen nur soweit er sie noch hat) herausgeben, Dambach S. 252, Endemann S. 85, was aber nach Dambach cit. nur auf der Schwierigkeit für den Berechtigten beruht, die Höhe seines Schadens durch unbefugte Aufführung nachzuweisen; also die Möglichkeit des genaueren Nachweises beim unbefugten Nachdruck, die ohnedies auch sehr zweifelhaft ist, soll dem Berechtigten zum Nachteil gereichen! Dass der Verbreiter selbst civilrechtlich von Nachdruck nur im Fall der Vorsätzlichkeit haftet, hier also die Frage nach der blossen Bereicherung gar nicht entstehen kann, wissen wir schon.

d) Die letzte der noch zu besprechenden Folgen von Urheberrechtsverletzungen, die im Reichsgesetz richtig so genannte „Einziehung" der (Nachdrucks-)Exemplare und Umformung der Nachdrucksvorrichtung durch Zerlegung, Zerstörung, Beseitigung der gefährdenden Form [1]) zeigt hier ihren objectiven und praeventiven Charakter noch deutlicher als im Patent, erstens dadurch, dass selbst die Einziehung, wie schon angedeutet, nur bei Nachdruck und Verbreitung von Nachdruck, § 21 u. 25 letzter Absatz, stattfindet, und es — wenigstens reichsgesetzlich — keine Einziehung der zur unerlaubten Aufführung benützten Exemplare gibt, sondern höchstens landesgesetzlich (Dambach S. 253 f.), zweitens durch die auch für den Fall der Schuldlosigkeit, § 21 Abs. 4 und § 25 Abs. 2, ausdrücklich angeordnete Vollziehung von Beiden, und endlich drittens dadurch, dass wieder ausdrücklich die Beschränkung von Beiden nur auf den als Nach-

[1]) Auch dies und die Rückgabe des Umgeformten an den Verurteilten bildet einen neuerlichen Fortschritt über das frühere Recht hinaus.

druck anzusehenden Teil des betreffenden Werkes und die Rückgabe der umgeformten Nachdrucksvorrichtungen ausgesprochen wird, § 21 Abs. 1 u. 2. Indessen ist dabei doch im Interesse des litterarisch-artistischen Verkehrs dieselbe Ausnahme von der objectiven Verfolgung, wie im Patent und den meisten modernen Gesetzen gemacht, dass sie sich nur auf die Exemplare erstreckt, die sich im Eigentum derjenigen befinden, die eine Urheberrechtsverletzung bewirkt haben, nämlich des Veranstalters, des Veranlassers, Druckers, Sortimentshändlers und überhaupt gewerbemässigen Verbreiters, also jener Personen, die regelmässig nur zur Mitteilung an andere, nicht zu eigenem Gebrauch den Nachdruck machen und besitzen, was der Einziehung eben den Charakter einer Praeventivmassregel verleiht. Aber sie trifft bei diesen Personen auch die von ihnen zum eigenen Gebrauch bestimmten Exemplare, natürlich findet sie auch gegen ihre Universalnachfolger und gegen jene statt, welche ihr Verlags-, Drucker- oder Buchhandelgeschäft erworben haben, denn auch letztere drei Einzelerwerber werden durch diesen Erwerb gewerbemässige Verbreiter des Nachdruckes, hingegen nicht gegen denjenigen, dem der Veranstalter des Nachdruckes die Nachdrucksexemplare und -vorrichtungen legirt hat, als solchen. — Eine weitere, aber ziemlich unbegründete Ausnahme vom objectiven Charakter der Einziehung besteht darin, dass dem Beschädigten frei steht, „die Nachdrucksexemplare und (im Unterschied vom Patent) -Vorrichtungen ganz oder teilweise gegen die Herstellungskosten zu übernehmen, aber nicht wie im Patent auf Rechnung seiner Ersatz- oder Bereicherungsforderung; ausdrücklich hat man diese im ersten Entwurf beabsichtigte Bestimmung vermieden. Somit hat im Reichsgesetz diese Uebernahme nur den Sinn, dass der von der Einziehung Betroffene wenigstens die baren Auslagen, die er für den Nachdruck gemacht hat, nicht verliert, aber auch dies trifft vollkommen nur beim Nachdrucker selbst, nicht beim Verbreiter zu, indem nur die Herstellungs-, aber nicht die Anschaffungskosten des Nachdruckes bei dessen Uebernahme zu ersetzen sind.

Diese Berechtigung, aber nicht Verpflichtung des Beschädigten zur Uebernahme des Nachdruckes findet im Gegensatz zum Patent, siehe S. 265, gar nicht statt, wenn dadurch die Rechte eines Dritten (z. B. des Urhebers bei Uebernahme durch den Verleger oder umgekehrt) verletzt oder gefährdet werden, sie ist also mit Zustimmung des Dritten immer vorhanden.

Auch nach dem Reichsgesetz wirkt das rechtskräftige Erkenntnis auf Einziehung und Umformung nur gegen „den rechtskräftigen

verurteilten Eigentümer" (nicht „Besitzer"!) in Folge dieser von Bähr beantragten Fassung, während die ursprüngliche Vorlage die Wirkung gegen jeden am Nachdruck oder dessen Verbreitung Beteiligten eintreten lassen wollte, sobald nur gegen Einen der Tatbestand des Nachdruckes geltend gemacht und rechtskräftig festgestellt war, siehe Wächter § 30 S. 259, Klostermann U.R. S. 247 ff., Endemann ad § 21. Schon zur Aufhebung dieser Folgen von Urheberrechtsverletzungen muss man also auch nach Reichsrecht mindestens so viele Processe führen, als es bei einem und demselben Nachdruck selbständige Delicte gibt.

Uebrigens ist es auch in Frankreich so, Pouillet 714: „Il ne peut y avoir lieu à la confiscation, qu'autant que le possesseur, le détenteur de l'exemplaire ou des exemplaires contrefaits est partie au jugement".

III) Manche Gesetze strafen nach französischem Muster nur wissentlichen Nachdruck und wissentlich-unbefugte Aufführung, so Belgien Art. 22, Holland Art. 18. Die Schweiz, Art. 12 f., straft grob verschuldeten [1]) Nachdruck und ebensolche unbefugte Aufführung, die übrigen jedes Verschulden bei diesen zwei Delicten, so Dänemark Art. 20 u. 21, Norwegen Art. 21 u. 35, Schweden Art. 15 Abs. 1 u. 2, Italien Art. 32, 34, Spanien Art. 45, Portugal Art. 607, Russland scheint Art. 1684 St.G. (Constant S. 302) nur wissentliche Verletzung zu ahnden, nur im Falle des mehrfachen Verkaufes des Vervielfältigungsrechtes auch unwissentliche, wenigstens nicht betrügerische. England setzt zu Urheberrechtsverletzungen (infringements of copyright) auch regelmässig keine Wissentlichkeit, sog. animus furandi (Slater S. 427) voraus, aber sofort ist zu bemerken, dass England keine Strafen in unserem Sinn für Urheberrechtsverletzungen kennt, sondern regelmässig nur Busse [2]) an den Verletzten mit dem Charakter von Entschädigungen selbst, wenn sie absolut bestimmt sind. Nur in gewissen Fällen ist ein Teil der Busse (die Hälfte) an einen Beamten, oder an die Königin zu zahlen, nämlich bei Einfuhr von ausländischem Nachdruck Vict. 5 u. 6 Art. 28, ersteres bei Verletzung des Urheberrechtes der Universitäten 31, letzteres bei Nachahmung von Stichen oder Kunstblättern Georg I 8, c. 13, A. I (Slater, S. 356).

---

[1]) Dies ist wol eine Wirkung und gesetzliche Formulirung der in der französischen Praxis waltenden Ansichten, dass man sich nicht mit Unkenntnis von Umständen entschuldigen darf, die man leicht hätte wissen können.

[2]) Dies ist auch nicht durch das Gesetz vom 5. Juli 1888 (Hedeler S. 78) geändert, welches den Richter nur ermächtigt die „Strafe" auch unter 40 Sh. festzusetzen.

Aber die Verbreitung strafen die meisten Gesetze nur dann, wenn sie zugleich wissentlich und entgeltlich stattgefunden hat, so dass ausser bei Belgien, Holland und Frankreich, die ja auch andere Urheberrechtsverletzungen nur im Fall der Wissentlichkeit strafen, dieselbe oder ähnliche Verschiedenheit wie im deutschen und oesterreichischen Recht zwischen Bestrafung der Reproduction und der Verbreitung herrscht, so in Dänemark Art. 20 Abs. 2, Norwegen Art. 24, Schweden Art. 18, auch wol Portugal Art. 609 (nachdem der Verkäufer für den Ersatz solidarisch mit dem Verleger verhaftet ist, was schon für das Civilrecht, noch mehr aber für das Strafrecht wol Wissentlichkeit voraussetzt). Ungarn hat in Nachahmung des deutschen Rechtes auch die unentgeltliche, aber wissentliche Verbreitung verpönt, § 23, ebenso Holland, Art. 19, während in Frankreich seit jeher auch unentgeltliche, aber bloss wissentliche Verbreitung bestraft wird, und in der Schweiz grob verschuldeter Import oder Verkauf, Pouillet 475, Art. 12, Abs. 1, hingegen in Italien jeder verschuldete Verkauf, Art. 32. — In Spanien gibt es nach Art. 46 ein Curiosum, als strafbar werden jene bezeichnet, die aus dem Ausland Nachdrucke zugleich unter Zolldefraudation einführen, wobei ausserdem die Gefällsstrafe für Letztere stattfindet. England Vict. 5 u. 6, A. 15 u. 20 spricht nur von Wissentlichkeit, dabei aber ausdrücklich auch von entgeltlichem Verleihen.

Einige Gesetze enthalten, was sehr zu loben ist, auch Strafbestimmungen nicht nur für unerlaubte Reproduction und Verbreitung, sondern auch für Veröffentlichung unter falschem Urhebernamen, und zwar erstens für Bezeichnung eines fremden Werkes mit eigenem Urhebernamen oder Zeichen, (Anmassung der Urheberschaft, Plagiat), wie auch für Bezeichnung eines eigenen Werkes oder einer Copie nach einem fremden Werk mit fremdem Namen; es sind dies Fälschungen, die hauptsächlich bei Werken der bildenden Kunst vorkommen, (während die andern Rechte gegen diese Verletzungen von persönlichen und Urheberinteressen, wie Interessen des Publicums urheberrechtlichen Schutz nur soweit bieten, als sie zugleich unerlaubte Reproductionen sind, und gemeinrechtlich nur, soweit damit ein Diebstal, Unterschleif oder Betrug verbunden ist), so straft Belgien, Art. 22, in Folge dort unlängst vorgekommener im Grossen betriebener Fälschungen von Malernamen bei Bildern und Copien die wissentliche Bezeichnung mit einem unrichtigen Namen oder die wissentliche Feilhaltung und Importirung solcher Fälschungen. Mit Recht hebt Constant hervor, dass es sich hier nicht um Vermögensdelicte handelt: „elles frappent .... le simple fait ....

indépendemment de tout usage", ferner auch um Werke, die nicht mehr unter Urheberschutz stehen, und auch nicht um contrefaçon. Schweiz, Art. 13, verschärft, verwandelt und cumulirt nur die Strafen, welche auf unerlaubte Reproduction gesetzt sind, wenn die unerlaubte Reproduction zugleich unter Nachahmung des Namens oder der Marke des Urhebers stattfindet. Russland straft in Art. 1683 des Criminalgesetzes von 1886, citirt bei Constant S. 302, wie es scheint, auch ohne Rücksicht auf die bereits eingetretene Freigebung des Werkes zum Druck, das Plagiat mit Verlust aller Rechte und Verbannung (aber nicht nach Sibirien), oder Gefängnis des zweiten Grades.

Trotz aller Anerkennung des darin liegenden Fortschrittes ist aber zu betonen, dass auch dieser strafrechtliche Schutz nicht hinreicht, so lange nicht ein civilrechtlicher gegen unabsichtliche Verletzungen derselben Art hinzukommt.

Die Strafe für Urheberrechtsverletzungen ist fast überall Geldstrafe und nur eventuell Freiheitsstrafe, in England gibt es für die Fälle, die mit Busse an den Beamten oder an die Königin belegt sind, also für das einzige Analogon einer continentalen öffentlichen Strafe keine Verwandlung in Freiheitsstrafe, nur Spanien verhängt Freiheitsstrafe neben der Geldstrafe, Russland bloss Freiheitsstrafe (siehe Constant S. 137 A. 1 und russisches Strafgesetz, Art. 1684, daselbst S. 302).

Fast überall gibt es besondere gesetzliche und meistens urhebergesetzliche Bestimmungen auch über die Entschädigung. Nur das spanische Urhebergesetz enthält über die Entschädigung wegen Nachdruck und Verbreitung, sowie über die Strafe nichts, es ist also das allgemeine Straf- und Civilrecht, wie es zum Ueberfluss Art. 429 des Civilgesetzbuches (Hedeler S. 100) sagt, anzuwenden, ebenso in jenen Staaten, die wie Holland Art. 18, Italien Art. 33 und Belgien Sect. VI eine Entschädigungspflicht nur ganz allgemein erwähnen, von welchen aber Belgien doch nähere Bestimmungen für unbefugte Aufführung, Art. 24, festsetzt, ebenso Spanien A. 25. Die übrigen Staaten regeln die Entschädigung ausdrücklich, und zwar mit Ausnahme von Frankreich und dem schon erwähnten Holland[1]) derartig, dass nur bei strafbaren Urheberrechtsverletzungen eine Entschädigungspflicht besteht; eine Herausgebung der Bereicherung im Fall nicht zurechen-

[1]) In Holland ist nämlich ausdrücklich auch für den Fall einer nicht absichtsichtlichen Verletzung eine Forderung des Verletzten constatirt Art. 18: Onverminderd de burgerlyke rechtsvordering, vortvloeijende uit elke inbreuk op het auteursrecht, wordt . . . opzettelijk inbreuk . . . . gestraft u. s. w.

barer Schuld erwähnen nur die Urhebergesetze der Schweiz und Ungarns, welch Letzteres nach deutschem Muster nur im Betrag des Schadens (bis zur Höhe der Bereicherung) die Herausgabe anordnet, und dies, consequenter als das deutsche Reichsgesetz, auch bei unerlaubten Aufführungen. — Für Nachdruck und Verbreitung von Nachdruck wird die Entschädigung noch vielfach nach dem Originalpreis der vom Nachdruck abgängigen Exemplare berechnet, so in Dänemark, Art. 20, ohne Erwähnung weiterer Ansprüche, in Norwegen, Art. 22, dagegen erscheint dies nur als Berechnung, die im Fall der Unmöglichkeit anderer Bestimmung nach analogen Principien stattfinden soll, in Schweden hat der Ersatz zum mindesten fünfzig Kronen zu betragen, im Uebrigen wird er womöglich auch so wie in Norwegen berechnet, dabei gilt dies bei nur teilweisem Nachdruck nur für den Teil mit Nachdrucksqualität, A. 15, in Portugal, A. 608, wird die nicht festzustellende Zahl der abgängigen Exemplare auf mindestens tausend angenommen; eine eigentümliche Bemessung des Ersatzes findet in Russland, Art. 22, statt: nämlich im „Unterschied der insgesamt für die Herstellung der nachgedruckten Exemplare ausgegebenen Summe und dem durch den rechtmässigen Herausgeber vorher, (d. h. bei Veröffentlichung der rechtmässigen Ausgabe des Werkes) angekündigten Verkaufspreis, (Hedeler'sche Sammlung, S. 135). — Frankreich aber hat schon im code pénal, Art. 429, die Berechnung nach Exemplaren aufgegeben, und an seine Stelle das freie richterliche Ermessen gesetzt, was nicht nur, wie schon erwähnt, von Deutschland und von Ungarn, Art. 19, sondern auch von Italien, Art. 33, und der Schweiz, Art. 12, nachgeahmt worden ist.

Bei unbefugter Aufführung gewährt Dänemark, Art. 21, vollen Schadenersatz mit vorwiegender Rücksicht auf die Einnahme von jener Aufführung, in Norwegen, Art. 36, ist zum mindesten der Reinertrag, in Schweden, Art. 15, auch hier zum mindesten die Summe von fünfzig Kronen, sonst ist der Rohertrag ohne Rücksicht auf die Aufführung mit andern Werken zusammen zu zahlen, oder eine andere billige Entschädigung, wenn er nicht constatirt werden kann. Frankreich bestimmt ausser der Confiscation der Einnahme und dem privilége de l'auteur sur la recette (Pouillet S. 625—630) nichts Besonderes. Ungarn, Art. 58, und Belgien, Art. 24, berücksichtigen die Aufführung mit andern Werken zusammen, England, Will. 3 u. 4, II bestimmt eine „penalty" von mindestens vierzig Shill. oder (nicht ausserdem, wie es nach der Wächter'schen Darstellung, Verlagsrecht II 774 den Anschein hat) die volle (Rein-)Einnahme, (the

full amount of benefit or advantages) oder den Ersatz des Schadens, je nachdem das Eine oder das Andere grösser ist, und ausserdem die doppelten Processkosten, nach dem Gesetze von 1888, Hedeler S. 78 kann die „penalty“ auch weniger als 40 Sh. betragen, Russland, Art. 49 bestimmt als Ersatz die doppelte Roheinnahme, Italien und Schweiz geben für die Aufführung keinen besonderen Entschädigungsmasstab. Spanien, Art. 25, ordnet Verlust der Einkünfte an. Holland und Portugal sagen nichts Besonderes darüber.

Nach allen Gesetzen ist die Einziehung der Nachdrucksexemplare und -vorrichtungen ein Recht des Verletzten, der Klage erhebt, nur nach schweizerischem ist sie dem richterlichen Ermessen anheimgestellt, Art. 18, die Gründe der nationalrätlichen Commission dafür, Orelli S. 107, sind vollkommen unzureichend, sie hat auch überall einen objectiven Charakter, der aber über die „Praeventivmassregel“ hinausgehend, also vollständig nur in England und Frankreich zur Geltung kommt, indem sie bezüglich der Nachdrucksexemplare sich nicht nur auf die am Nachdruck oder seiner Verbreitung beteiligten, sondern auch auf andere Besitzer sich erstreckt, Pouillet 708, was für England sogar gesetzlich dahin ausgedrückt wird, dass sie ein Eigentum des Klägers werden, somit kann man durch Vindication auf Grund des Nachdrucksjudicates ihre Herausgabe fordern, während selbst nach französischem Recht sie nur gegen den stattfinden kann, gegen welchen die Klage wegen Nachdruck, Verbreitung oder Besitz von solchem erhoben und durchgeführt ist. Noch mehr gilt dies von den andern Rechten, bei welchen nämlich die Einziehung sich nur auf die Exemplare erstreckt, die sich im Besitz von Personen befinden, die am Nachdruck oder seiner Verbreitung beteiligt sind. Nach den meisten Rechten steht es dem Kläger frei, ob er die eingezogenen Gegenstände übernehmen will, so in Dänemark Art. 20, auf Abschlag des Schadenersatzes nehmen, in der Schweiz Art. 18 muss er sie übernehmen zum Ersatz, in Belgien kann es geschehen Art. 37, in Norwegen Art. 26 muss es stattfinden, ausserdem Umformung der Vorrichtungen, jedoch mit Beschränkung, Art. 25 aus Rücksicht auf Dritte und bei teilweisem Nachdruck, in Schweden gehört der Nachdruck dem Verleger, Art. 15 und Art. 16 und es findet mangels anderer Uebereinkunft Umformung der Vorrichtungen statt, in Spanien Verlust aller Nachdrucke an den Verletzten, in Portugal, Art. 611, saisie der Exemplare mit Vorbehalt der Klage, in Holland, Art. 19 ff., Confiscation der Exemplare zu Gunsten des Staates, jedoch mit Herausgabe der Exemplare auf Verlangen

und dann womöglich Aufrechnung, oder wenn nicht, ihre Zerstörung, Ungarn bestimmt dasselbe wie Deutschland, A. 19 ff., Russland, Art. 22, 2, Confiscation der Exemplare zu Eigentum des Verlegers.

Italien lässt, Art. 36, 37, 39, eine Rücksicht gegen den Verletzer walten, die durchaus nicht zur Nachahmung empfohlen werden kann, nämlich die eingezogenen Nachdrucksexemplare und Vorrichtungen müssen auf Verlangen des Beklagten bis zum Erlöschen des Urheberrechtes sequestrirt werden, und dieses Verlangen hat sogar den Vorzug vor dem des Klägers, sie und zwar auf Abschlag zu übernehmen und natürlich vor der mangels dieser beiden Begehren stattfindenden Zerstörung, Art. 36, ja wenn die Klage oder die Einziehung in Folge früherer Klage erst im letzten Jahre vor Erlöschen des Urheberrechtes stattfindet, kann keine Vernichtung verhängt werden, Art. 37, und auf Verlangen des Beklagten muss im letzten Jahre der Vollzug der Zerstörung suspendirt werden, auch wenn die Klage früher stattgefunden hat. Endlich kann, Art. 39, gar keine Zerstörung stattfinden, und auch Sequestration nur zur Zahlung des Preises, „quando il diritto d'autore si riduce al diritto di aver un determinato premio".

In Frankreich und Belgien A. 37 gibt es auch eine Einziehung der Einkünfte von unerlaubter Aufführung, die Einziehung von Copien zu unerlaubten Aufführungen ordnet Schweden, Art. 16, an.

B) Nicht bloss als Ueberrest des alten Privilegienschutzes, sondern (zumal für Oesterreich und Deutschland) noch mehr aus dem gänzlichen Mangel eines strafrechtlichen Schutzes in den ersten allgemeinen Gesetzen erklärt es sich, dass auch die strafrechtliche Verfolgung des Nachdruckes nach fast allen Rechten nur auf Antrag des Verletzten eintritt, und so insbesondere nach § 34 des Patentes und § 27 des Reichsgesetzes, während Frankreich schon in den Gesetzen von 1793 und ihrer Praxis, wie im Code pénal das richtige Princip geltend gemacht hat, dass die Verletzung des Urheberrechtes als „étant un delit de la même nature que tout autre délit" von Amtswegen (unter Zulassung einer privaten Verfolgung) verfolgt wird, was aber bis jetzt nur Italien, Art. 35, nachgeahmt hat.[1]) Der dagegen von den Motiven zum Reichsgesetz, § 29 des ursprünglichen Entwurfs, geltend gemachte privatrechtliche Charakter des Urheberrechtes reicht zur Begründung nicht aus, sonst müssten ja auch An-

[1]) Vgl. Ungarn Art. 27, Dänemark Art. 22, Norwegen Art. 23, 40, Holland Art. 20, Belgien Art. 26, Portugal Art. 612, Russland Art. 720, Schweiz Art. 13, dazu Orelli S. 97, England Art. 15, s. auch Pouillet 625.

griffe auf das gewiss privatrechtliche körperliche Eigentum grundsätzlich nur auf Antrag geahndet werden; nachdem aber gerade bei Urheberrechtsverletzungen ein Sieg des Antragstellers nach den vielen gesetzlichen Ausnahmen und nach der oft so zweifelhaften Natur des Tatbestandes viel ungewisser ist, als bei andern Rechtsverletzungen, und bei abgewiesenen Anträgen auch Kosten erwachsen können, so ist diese Qualificirung nur geeignet, von der Verfolgung von Urheberrechtsverletzungen abzuschrecken und sie somit in vielen Fällen frei ausgehen zu lassen.

I) Das Patent, § 34, bezeichnet als den zum „Einschreiten" Berechtigten den „Autor oder seinen Rechtsnachfolger", das Reichsgesetz § 27 spricht vom „Antrag des Verletzten" schlechthin. Demnach ist in beiden Rechten bald der Urheber allein, bald Urheber wie Rechtserwerber, bald der Rechtserwerber allein zur Verfolgung einer Urheberrechtsverletzung befugt, der Urheber allein (resp. sein Universalnachfolger), solange er Andern keine eigentlichen Rechte abgetreten hat; eine blosse Erlaubnis, z. B. der Aufführung berechtigt nicht zur Verfolgung eigenmächtig vorgehender dritter Personen. Aber selbst bei Gewährung eines eigentlichen Rechtes gebührt dem Berechtigten kein Recht zur Verfolgung gegen den, der eigenmächtig vorgieng, ohne dessen Recht zu verletzen, z. B. nicht dem zum Druck Berechtigten bei eigenmächtiger Aufführung, oder dem nur an einem bestimmten Ort zur Aufführung Berechtigten, durch eigenmächtige Aufführung anderswo.

Im übrigen ist bei beschränkter Gewährung von Rechten, sowol der Urheber als auch der Rechtserwerber zur Verfolgung von Verletzungen berechtigt,[1]) hingegen da, wo alle Berechtigung an einen Andern gänzlich abgetreten ist, dieser allein. Dies trifft aber nach dem Patent nur dann zu, wenn das Urheberrecht ausdrücklich im Ganzen und schlechthin einem Andern gewährt wurde, nicht dann, wenn zwar alle Urheberbefugnisse, aber jede einzeln, wenn auch unbeschränkt, z. B. zuerst das ganze Verlagsrecht und dann das ganze Aufführungsrecht, veräussert worden sind. Denn das Patent betrachtet das Urheberrecht als Eigentum, also Herrschaft im Ganzen, durch eine stückweise Veräusserung der einzelnen Befugnisse, sei es auch aller, wird daher die totale und principielle Herrschaft ebensowenig

[1]) Geradeso wie z. B. der Eigentümer gegen Anmassung eines Nutzgenusses auch dann einschreiten kann, wenn Jemand Anderer das Nutzgenussrecht hat, denn er braucht sich nur von diesem, von keinem Andern diese Einschränkung gefallen zu lassen.

aufgeboten, wie das körperliche Eigentum durch Gewährung der in ihm enthaltenen einzelnen Befugnisse als solche, so z. B. wenn Jemand dem Einen Nutzgenuss und Andern Pfandrecht u. s. f. gewährt, daher ist der Urheber auch berechtigt, die Verletzung der einzelnen von ihm gänzlich abgetretenen Rechte zu verfolgen. — Nach dem Reichsgesetz hingegen ist der Urheber nicht mehr berechtigt zur Verfolgung einer Verletzung, sobald er das verletzte Recht gänzlich aufgegeben hat, daher zu gar keiner, wenn er alle, sei es auch einzeln, gänzlich aufgegeben hat, da hier jedes Recht eben ein Recht für sich bildet. Uebrigens gibt es nach dem Patent auch bei Veräusserung des Urheberrechtes im Ganzen und nach dem Reichsgesetz bei Veräusserung sämtlicher einzelner Urheberrechte noch gewisse processuale Befugnisse des Urhebers, weil für diese er allein als „beeinträchtigt" oder „verletzt" erscheint. Nach beiden Gesetzen ist dies die Verfolgung eines Citates ohne Quellenangabe, nach dem Reichsgesetz bei kryptonymen Werken die Klage gegen die Eintragung eines Nichturhebers in die Eintragsrolle, ja für das Patent könnte man sogar behaupten, dass es dem Urheber auch nach Veräusserung der materiellen Berechtigung noch immer eine Herrschaft über das Werk, sei es auch nur zum Schutz idealer Interessen, wahrt, dass daher der Urheber auch nach gänzlicher Veräusserung des Urheberrechtes noch immer zum Schutz seine gewiss (zumal an der correcten äussern Erscheinung) fortbestehenden idealen Interessen wahren, also mindestens auf Strafe und Confiscation antragen kann. De lege ferenda wäre ein solches trotz aller Veräusserung während der ganzen Dauer des Urheberrechtes fortbestehendes Verfolgungsrecht des Urhebers, seines Erben oder legatweisen Nachfolgers in das gesamte Urheberrecht (denn diesen hat der Urheber auch die Wahrung seiner idealen Interessen anvertraut) sehr zu empfehlen. Soll denn der Urheber ruhig zusehen müssen, wie sein aus Not gänzlich um ein Spottgeld an einen andern abgetretenes Werk in schlechtem, incorrectem Druck, in noch schlechterer Aufführung bekannt wird, wenn der Verleger oder Agent, an den er es veräussert hat, nicht klagen will oder kann?

Urheberrechtsverletzungen waren als „schwere Polizeiübertretungen" noch durch § 33 des Patentes in Uebereinstimmung mit den allgemeinen processualischen Vorschriften des Gesetzes von 1803, § 276 den „politischen Behörden" zur Judicatur zugewiesen, durch die spätere materielle und formelle Strafgesetzgebung ist sie an die ordentlichen Gerichtsbehörden gekommen.

Das Criminalverfahren richtet sich nunmehr gänzlich nach den

allgemeinen Vorschriften, nachdem die herrschende Strafprocessordnung vom 23. Mai 1873 in Art. I, Kundm.P., als einzige Vorschrift für das Verfahren wegen Verbrechen, Vergehen und allen anderen den Gerichten zur Aburteilung zugewiesenen strafbaren Handlungen erklärt ist, insbesondere richtet sich auch darnach die Beschlagnahme, § 143 St.P.O. der Nachdrucksexemplare, es kann darnach offenbar auch eine rein processualische Beschlagnahme bei unbefugten Aufführungen eintreten.

In diesem Verfahren hat bekanntlich auch der sog. Adhäsionsprocess statt, bei krimineller Verurteilung zusammen mit nach der Ansicht des Gerichts dazu hinreichenden Ergebnis des Strafverfahrens hat die Entscheidung über die privatrechtlichen Ansprüche zu erfolgen, sonst aber ist sie dem ganz selbständig über subjectiven und objectiven Tatbestand urteilenden Civilgericht zu überlassen.

Für das Civilverfahren haben nun die processualischen Vorschriften des Patentes noch Bedeutung. Demnach gilt für den Beweis der Eigenschaft des Urhebers, eventuell Herausgebers oder Verlegers die bereits Abschnitt V erörterte, in § 35 vorgeschriebene Freiheit der Beweismittel und die Zulässigkeit der Beschlagnahme, sobald diese Eigenschaft nachgewiesen, d. h. wol der Beweis darüber angeboten worden ist. Der Nachweis der Erscheinungszeit des Originalwerkes ist natürlich nicht erforderlich, soweit der Urheber selbst ein mindestens lebenslängliches Recht geltend macht. Der Beweis der ersten Aufführung, wozu die übliche gedruckte mit amtlicher Bestätigung der wirklichen Aufführung versehene „Annonce“ verwendet werden kann, ist offenbar auch als ein Beweis der Urheberschaft und zwar insbesondere für ungedruckte Werke gedacht, da an die erste Aufführung als solche sich keine weiteren besondere Rechte knüpfen, der Beweis, sei es der Urheberschaft oder der Urheberrechtsverletzung durch Sachverständige, ist nach der Regel der allgemeinen Civilprocessgesetze zu führen, eigentümlich ist hier nur die übrigens schon durch die Natur der Sache begründete und durch den Bundesbeschluss von 1845, Art. 7, festgesetzte weitere Bestimmung, dass die Sachverständigen bei litterarischen Werken aus Schriftstellern, Gelehrten und Buchhändlern, bei Kunst-, also auch Tonwerken aus Künstlern (Musikern), Kunstverständigen und Kunst- oder Musikalienhändlern zu wählen sind, offenbar hat das, da ja regelmässig nur zwei Sachverständige (§ 196 G.O.) erforderlich sind, nicht den Sinn, dass jedesmal sowol ein Künstler, als auch ein Theoretiker und ein Musikalienhändler dabei sein muss. Auch das im Reichsgesetz recipirte preus-

sisch-sächsische Institut der Sachverständigenvereine hat im Patent keine Aufnahme gefunden.

Uebrigens hat der Verletzte nur den ursprünglichen oder abgeleiteten Erwerb des Urheberrechtes zu beweisen, zum Beweis der Unrechtmässigkeit des Eingriffes kann er ebensowenig verhalten werden, wie bei der actio negatoria der Eigentümer zum Beweis, dass die Anmassung eines Servitut etz. unrechtmässig sei.

II) Nach dem Reichsrecht sind Straf- und Entschädigungsbegehren von einander ganz unabhängig; da der Reichsstrafprocess keinen Adhäsionsprocess kennt, kann letzteres als solches (d. i. nicht als Begehren einer Geldbusse) nur im Civilverfahren gestellt werden, das also natürlich auch über den objectiven und subjectiven Tatbestand der Urheberrechtsverletzung ganz selbständig erkennt, welchem Begehren aber die Einrede der bereits zuerkannten Geldbusse entgegengestellt werden kann. Das Reichsgesetz hebt ferner die ausschliessliche Competenz der ordentlichen Gerichte, sowol für Straf- als Civilverfahren ausdrücklich hervor, § 26 Abs. 1, und gibt offenbar für beide Arten des Verfahrens einige besondere Regeln, so die bereits Abschnitt V besprochenen Rechtsvermutungen der Urheber-, Herausgeber- und Verlegerschaft, es stellt ausserdem das freilich mehr für die Entstehungszeit des Gesetzes, als für das nunmehr geltende allgemeine Processrecht, wo es ohnehin gilt, wichtige Princip der Freiheit der richterlichen Ueberzeugung von positiven Regeln über die Wirkung der Beweismittel auf.

Der Richter kann, aber muss nicht das Gutachten der Sachverständigen einholen, § 30, kann, aber muss sich nicht an ihr Gutachten binden, und zwar kann er dies entweder von einzelnen Sachverständigen einholen, oder von den aus dem früheren preussischen und sächsischen Rechte überkommenen, und als bewährt für das Reichsgesetz beibehaltenen Sachverständigenvereinen. Nur diesen Vereinen als solchen, nicht aber einzelnen Sachverständigen kommt auf Anruf auch eine, nämlich auf Entschädigung und Einziehung beschränkte Schiedsgerichtsbarkeit zu, § 31, obligatorisch ist nur die Bildung solcher Vereine aus Gelehrten, Schriftstellern, Buchhändlern und für Musik aus Componisten, Musikverständigen und Musikalienhändlern, die für Musik wol besonders zu bilden sind, § 49, auch diese Vereinsbildung kann entweder selbständig für jeden Staat des Reiches, oder bei kleineren Staaten im Anschluss an andere solche

[1]) Für die Beweislast im Civilverfahren gilt offenbar das schon für das Patent gesagte.

Staaten oder in Vereinigung mit ihnen zur Vereinsbildung stattfinden. Die Geldbusse im Strafverfahren kann durch Nebenklage geltend gemacht werden.

III) Bezüglich des Verfahrens in fremden Landen sei nur bemerkt, dass England, Frankreich, Belgien, Holland, Spanien und Portugal ein vorläufiges oder einseitiges Vorgehen ausserhalb des eigentlichen Processes, bestehend in Beschlagnahme (saisie) oder gewissen Verboten kennen, und für welch Letzteren der englische Ausdruck injonction allgemein gebraucht wird, der aber sehr viel enthält. In Frankreich ist dies durch Art. 3 des Gesetzes vom 19. Juli 1793 begründet, darnach haben die Polizeiorgane oder Friedensrichter in Ermangelung des Ersten (Pouillet 644 ff.) auf Verlangen und zum Nutzen des Urhebers oder seiner Rechtsnachfolger alle ohne ausdrückliche schriftliche Erlaubnis gedruckten Exemplare confisciren zu lassen, in Holland kann zufolge Art. 22 die Beschlagnahme nach Art. 722—726 der holländischen Civilprocessordnung stattfinden, in Belgien, Art. 29, können die Urheberberechtigten mit Bewilligung des Präsidenten der ersten Gerichtsinstanz durch von ihm bezeichnete Sachverständige die Nachdrucksobjecte und Vorrichtungen aufnehmen lassen in ein schriftliches Verzeichnis. Der Präsident kann in derselben Verordnung den Besitzern die Veräusserung verbieten, auch die Objecte unter Aufsicht stellen oder versiegeln lassen, und zwar durch einen eigens dazu bestimmten Huissier, ebenso können die Einnahmen in Beschlag genommen werden. Ist acht Tage darauf keine Vorladung erfolgt, so wird die Verordnung hinfällig, und es kann Verbot des Gebrauches des Protokolles verlangt werden, jedoch unbeschadet des Schadenersatzes, Art. 35. In Spanien gibt es, Art. 49, ein Verbot unerlaubter Aufführungen sowie eine Sequestration der Einnahmen davon, durch die Provincialstatthalter oder Alcalden, wonach, wenn es nicht hinreicht, geklagt werden kann. In Portugal kann nach Art. 611 auch Beschlagnahme verlangt werden.

X.

Erlöschen der Urheberrechte.

Bei Urheberrechten bedeutet „erlöschen“ regelmässig nur das Aufhören der Ausschliesslichkeit. Auch aus allgemeinen Rechtsgründen ist dieses Erlöschen von Urheberrechten möglich, soweit dies die Urheberrechtsnatur zulässt; während aber andere Rechte nur selten zeitlich beschränkt sind, ist heutzutage fast überall der ausschliesslichen

Urheberberechtigung von vornherein eine zeitliche Grenze gesetzt,[1] derart, dass der blosse Ablauf der Zeit sogar die allgemeinste und wichtigste Erlöschungsart für Urheberrechte bildet, ausserdem gibt es noch einige dem Urheberrechte vermöge seiner Natur eigentümliche Arten des Erlöschens (sowie andererseits manche Aufhebungsgründe von andern Rechten bei Urheberrechten vermöge ihrer Naturentfallen), endlich sind in manchen Gesetzen auch einige besondere Arten des Verlustes von Urheberrechten statuirt.

I) Wir beginnen mit dem Erlöschen durch Ablauf der Zeit. Und zwar erlischt nicht nur der Schutz des Urheberrechtes gegen Eingriffe überhaupt, das Recht selbst durch Ablauf der Zeit, sondern auch die Berechtigung aus einer bestimmten Verletzung und ihre Geltendmachung. Dieses Erlöschen der Rechtsmittel gegen einzelne Verletzungen des Urheberrechtes ist also vom Erlöschen des Urheberrechtes selbst wol zu unterscheiden. Auch dieser Verlust von Rechtsmitteln ist übrigens in den Urhebergesetzen besonders normirt und vielfach häufiger zugelassen als im gemeinen Rechte, darin und nicht in seinem Vorhandensein überhaupt besteht der auf ihn bezügliche Unterschied von letzterem Recht. Wir sprechen indess zuerst vom Erlöschen der Urheberrechte selbst.

Die alten Privilegien für litterarische und artistische Werke wurden zum Teil auf Zeit gegeben, dies entweder mit zeitlicher Beschränkung des Schutzes für jedes privilegirte Werk von seinem Erscheinen an, so z. B. das Privilegium Ferdinand's I. für das Otto'sche opus musicum s. S. 8, oder des Privilegs selbst, ohne Rücksicht auf das Erscheinen der von ihm geschützten Werke. Aber es gab auch Privilegien ohne zeitliche Beschränkung und auch von den ersten allgemeinen Gesetzen gegen Nachdruck, den Abschnitt II berührten Nürnberger Statuten enthält das zweite keine ausdrückliche zeitliche Beschränkung.

Auch die urheberrechtliche Litteratur des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts bis in die zwanziger Jahre dachte nicht daran, eine

[1]) Nur in Mexico gibt es ein schlechthin ewiges, d. h. so lange, als Rechtsnachfolger vorhanden sind, währendes Urheberrecht, in Holland war es (Harum § 5) durch das Gesetz vom 8. December 1796 normirt worden, und bestand mit Unterbrechung durch die französische Gesetzgebung bis zum Gesetz vom 25. Januar 1817. In England besteht es noch heute für die Krone; Stephan, citirt bei Wächter II 769 eine Anschauung die, nicht im Gesetz ausgesprochen, dennoch unbestritten ist. Vielleicht leitet sie sich von der englischen Auffassung des Sovereign als juristische Person (sole corporation) die also nicht stirbt, ab, umsomehr, als dasselbe gilt für

zeitliche Beschränkung des Urheberschutzes als solche zuzugestehen,[1]) sondern erkannte nur an, dass unter gewissen Voraussetzungen im Lauf der Zeit, aber auch ohne Zeitablauf die Notwendigkeit oder der Anspruch eines Schutzes gegen Concurrenz entfallen müssten.[2])

Daher beschränkt das preussische Landrecht das Urheber- und Verlagsrecht nicht in der Dauer und auch die alten oesterreichischen Nachdrucksgesetze tun es nicht.[3]) Aber die gleichzeitigen, nämlich die aus der Revolutionszeit stammenden französischen Gesetze tun dies, sowie auch das badische Gesetz von 1806. Ferner sehen wir, dass das oesterreichische bürgerliche Gesetzbuch eine zeitliche Beschränkung statuirt, indem es in § 1169 erklärt: „Die Rechte des Schriftstellers in Rücksicht einer neuen Auflage oder Ausgabe gehen auf seine Erben nicht über", ebenso beschränkt das nassauische Edict von 1814 über Buchhandel und Buchdruckerei in § 5 das allgemeine Nachdrucksverbot auf die Lebenszeit des Urhebers. Abgesehen von dem französischen Muster wirkte hier wol die Auffassung des Urheberrechtes als eine Belohnung des persönlichen Verdienstes ein, die ja auch durch die ganze urheberrechtliche Litteratur gieng, und vielleicht das Gefühl, dass ein unbeschränktes Urheberrecht im Vergleich mit dem früher nach allgemeinen Gesetzen in den meisten deutschen Staaten schutzlosen Zustand zu viel sei, andererseits fühlte man wol

---

Universitäten, also auch „corporations". Auch in Oesterreich haben wir ein zwar beschränkbares, aber nicht von vornherein beschränktes Verlagsrecht des Staates, wegen Frankreich siehe weiter unten.

[1]) Auch in Frankreich war der Privilegienschutz wenigstens kein zeitlich beschränkter, sondern das Privilegium selbst. was dann verlängert werden konnte, das arrêt von 1777 gewährte für den Fall der Abtretung des Rechtes den Schutz nur auf Lebenszeit, Pouillet 135, S. 122.

[2]) Vgl. z. B. Pütter § 70—74 und auch Schürmann, Rechtsverhältnisse S. 275 ff.

[3]) Auf den Mangel zeitlicher Beschränkung in ältern Gesetzen wird in den Materialien zum Patent auch hingewiesen. Das preussische Landrecht aber erwähnt in § 1029 ausdrücklich den Fall, dass keine zu einer neuen Auflage verlagsberechtigte Buchhandlung mehr vorhanden und das Recht des Schriftstellers nach § 1020 erloschen ist, wo dann der Nachdruck frei sei, d. h. wenn dieser gestorben ist. Nämlich nach § 1020 haben die Erben nur kein Recht bezüglich einer neuen Ausgabe, was sie nur bezüglich einer neuen Auflage nach § 1014 haben, somit ist bei Wegfall der verlagsberechtigten Buchhandlung kein Rechtssubject bezüglich einer neuen Ausgabe vorhanden, als eine solche wird aber der Nachdruck betrachtet und freigegeben. Diesen von ihm doch anderwärts (S. 115, 117, 119) hervorgehobenen und hier vom Gesetz selbst gemachten Unterschied hat Schürmann, Rechtsverhältnisse S. 164 bei Besprechung dieser Stelle nicht beachtet, und Letztere somit falsch gedeutet.

auch, dass es gesetzgeberisch verfehlt wäre, von so ungewissen Ereignissen wie dem Vergriffensein, dem zu teuren Preise u. s. w.[1]) schlechthin das Erlöschen des Urheberrechtes abhängig zu machen. Und so kam es, dass auf dem Bund schon 1819 ein zeitlich beschränktes Urheberrecht vorgeschlagen wurde,[2]) und dieses Princip auch siegte, derart, dass es in alle deutschen Gesetze und zumal in das Patent nach der Modification der Beschlüsse von 1837—1841 durch den Beschluss von 1845 aufgenommen wurde. Dem Letzteren zufolge wurde das Princip dahin näher bestimmt, dass in grosser Regel das Urheberrecht für die Lebenszeit des Urhebers und eine sich noch daran schliessende weitere Dauer (von 30 Jahren) gewährt wurde, also nicht für eine absolut bestimmte Zeit, die absolut bestimmte Frist bildet die Ausnahme. Eine noch weiter gehende Ausnahme ist das vermöge Privilegiums über das regelmässige Maximum ausgedehnte Urheberrecht.

Uebrigens bildet gerade die zeitliche Dauer des Urheberrechtes einen Punkt, worin principiell das musikalische Urheberrecht dieselbe Behandlung erfuhr wie das litterarische, übrigens ohne dass man diesbezüglich besondere Erwägungen gepflogen hätte, und auch dies Princip ist noch heute beibehalten, zumal im Patent.

Dagegen sind die Fristen für das Aufführungsrecht anders und kürzer bestimmt worden, als für das Recht der schriftlichen Vervielfältigung, was bei dem zögernden und halb widerwilligen Zugeständnis des Aufführungsschutzes wol zu erklären ist, auch für den spätern Bundesbeschluss von 1857. Ferner hat auch das deutsche Bundesrecht die Möglichkeit anerkannt, in Ausnahmsfällen durch ein Privilegium die Schutzfrist gegen Nachdruck zu verlängern, und, wie berührt, dies Alles, und ausserdem die einheimische Rechtsidee eines längern Rechtsschutzes für gewisse Vereine und eines nicht von vornherein beschränkten Schutzes für den Staat gegen Nachdruck hat

---

[1]) Von diesen nicht nur in Privilegien und Gesetzen des vorigen und dem Anfange dieses Jahrhunderts, sondern auch in manchen heutigen Gesetzen des Auslandes fortbestehenden Erlöschungsgründen urheberrechtlicher Befugnisse wird nach dem zu Anfange dieses Abschnittes dargelegten Plan später ausführlicher gehandelt.

[2]) Die Norm von dreissig Jahren seit dem Tode des Verfassers geht (Schürmann, Organ. S. 239 ff.) auf den 1817 entstandenen Wahlausschuss des deutschen Buchhandels zurück, indem dieser Ausschuss in seinem von der sächsischen Regierung geforderten Gutachten über den Bundesgesetzentwurf von 1819 sagte, dass jede Frist willkürlich sei, sollte aber einmal eine festgesetzt werden, so scheint sie nach „unser aller Dafürhalten", doch wenigstens dreissig Jahre betragen zu müssen (Schürmann, S. 242).

im Patent Aufnahme gefunden, so dass es, wie die meisten ältern deutschen Gesetze, gerade für die Schutzdauer am deutlichsten als Aus-, beziehungsweise Einführung der bundesrechtlichen Principien erscheint.

A) Demnach gilt im Patent eine Frist von dreissig Jahren nach dem Todesjahr des Urhebers 1) bei Werken eines einzigen alethonymen Urhebers, die noch zu seinen Lebzeiten herausgegeben wurden, 2) bei Werken mehrerer Urheber, wovon einer als Herausgeber genannt ist, weil § 14c den Fall „wenn nicht ein Herausgeber auf die im vorstehenden Paragraphsabsatz bestimmte Weise ersichtlich“ ist, von der durch ihn bestimmten Frist ausnimmt, ihn also dem § 13[1]) zuweist, 3) bei einigen Werken gesetzlich fingirter Urheber, nämlich bei kryptonymen Werken mit genannten Herausgebern, planentwerfenden Unternehmern oder Bestellern, da ein solcher nach § 14c in das volle Recht eines Urhebers tritt“, von welchen Personen indess, wie wir schon wissen, Unternehmer und Besteller in der Tonkunst gar nicht vorkommen können, 4) beim redigirenden Herausgeber eines Sammelwerkes als Solchem und für dieses, dies ergibt sich aus § 13a,[2]) wie § 15a, indem die daselbst normirte besondere Schutzfrist für derlei Werke, sobald sie von Gesellschaften und Vereinen herausgegeben werden, nur aus der Natur dieses hier doppelt fingirten Rechtssubjectes herrühren kann, folglich bei einem physischen Herausgeber die gewöhnliche Frist gilt.

Hingegen eine Schutzfrist von dreissig Jahren „und zwar[3]) vom

[1]) § 13 des Patents: „Das dem Urheber eines litterarischen oder artistischen Werkes durch das gegenwärtige Gesetz eingeräumte ausschliessliche Recht der Veröffentlichung, Nachbildung und Vervielfältigung desselben (Verlagsrecht) erstreckt sich in der Regel nicht bloss auf seine ganze Lebenszeit, sondern kommt auch demjenigen, welchem es von ihm übertragen worden ist, oder, wenn er nicht anders darüber verfügt hätte, seinen Erben oder deren Rechtsnachfolgern noch auf die Dauer von dreissig Jahren nach seinem Tode zu. Das Todesjahr des Autors wird nicht mitgezählt“. Diese letztere Bestimmung ist eine aus Opportunitätsgründen hervor- und auch in andere Gesetze, zumal ins Reichsgesetz übergegangene Massregel.

[2]) Dass nämlich dieser Paragraph vorzugsweise daran denkt, geht aus den Motiven zu entsprechendem § 16 des 1843er Entwurfes hervor: „Da ein eigener Herausgeber genannt sein kann, dessen grössere Rechte vorwalten, so wurde dessen im Entwurfe besonders gedacht“, die Fortsetzung beweist aber, dass es auch für blosse Miturheberschaft mit Nennung nur eines Miturhebers gilt: „Auch ist hiedurch den vereint wirkenden Autoren das Mittel für eine längere Schutzfrist an die Hand gegeben“.

[3]) Aus dem Wortlaute dieser Gesetzesstelle nämlich aus den Worten „vom

Ablaufe desjenigen zu rechnen, in welchem das Werk zuerst erschienen ist", geniessen a) kryptonyme Werke b) „von mehreren genannten Urhebern verfasste, c) posthume Werke d) posthum herausgegebene Fortsetzungen von bei Lebzeiten teilweise herausgegebenen Werken, nach § 14, e) Werke die „von andern Gesellschaften und Vereinen" als „Akademieen, Universitäten und andern unter dem besondern Schutz des Staates stehenden wissenschaftlichen oder artistischen Instituten und Vereinen" herausgegeben werden nach § 15 Pat..

Für die andern hier genannten Werke bedeutet dies eine Verkürzung, für c und d, wenn die Veröffentlichung nicht im Todesjahr selbst geschieht, eine sehr erhebliche Verlängerung. Es besteht das Urheberrecht möglicherweise noch nach Jahrhunderten seit dem Tod des Urhebers, wenn nur Erben oder sonstige Rechtsnachfolger existiren. Dass nämlich das Urheberrecht auch an Posthumis erloschen sei, wenn während der dreissig Jahre nach dem Tod des Urhebers keine Veröffentlichung stattgefunden hat, wie Harum, S. 129 f., annimmt, lässt sich aus den Materialien leicht widerlegen. Die Motive zum Entwurf von 1843 sagen zum § 15, (entsprechend dem jetzigen § 14) „die Gleichstellung der von mehreren genannten Urhebern verfassten, dann der posthumen Werke mit .... anonymen und pseudonymen geht aus den übereinstimmenden Anträgen der beratende Hofstellen hervor". Also man wollte geradeso wie bei kryptonymen Werken die Frist vom Erscheinen an berechnen, ja im Entwurf von 1840 hiess es sogar ausdrücklich (§ 17 daselbst) „von dem auf dem Titelblatt der ersten Auflage ersichtlich gemachten Jahre ihres ersten Erscheinens" und nur bezüglich der Frist (ursprünglich 45 Jahre) trat eine Aenderung ein.

Sowie es aber keinen Rechtsnachfolger gibt, ist natürlich auch dieses Recht erloschen, insbesondere hat der Herausgeber eines posthumen Werkes nicht als solcher (wie in Frankreich der herausgebende Eigentümer des Manuscriptes) ein Urheberrecht, selbst dann nicht, wenn er es kryptonym herausgegeben hat.

Die Bestimmung des § 16[1]) über Fristenberechnung bei mehr-

Ablaufe" u. s. w. ergibt sich, dass, wie in andern Fällen das Todesjahr, so hier auch das Erscheinungsjahr nicht mitgezählt wird.

[1]) „Bei Werken von mehreren Bänden, oder solchen, welche heftweise oder sonst in Lieferungen erscheinen, wird, insofern die verschiedenen Abteilungen zusammen als ein (— litterarisches oder künstlerisches, also geistiges, nicht typographisches und körperliches — D.V.) Ganzes betrachtet werden können, die in den §§ 13—15 bestimmte Schutzfrist für das ganze Werk vom Erscheinen des letzten

bändigen oder successive erscheinenden Werken, kann sich, obwol dieser Paragraph hiefür ausdrücklich §§ 13—15 erwähnt, nur auf §§ 14, 15 nämlich nur auf solche Schutzfristen beziehen, die vom Erscheinen an gezählt werden. Die daselbst erwähnte Zeit von drei Jahren zwischen dem Erscheinen der einzelnen Folgen ist aber, wie Harum richtig bemerkt, vom Erscheinungstag bis zum nächsten zu zählen, hier wird also das Erscheinungsjahr mitgezählt.

Eine längere, somit Vorzugsfrist ist die fünfzigjährige Dauer des Schutzes gegen Nachdruck für Werke, die von „Akademieen, Universitäten und anderen unter dem besonderen Schutze des Staates stehenden wissenschaftlichen oder artistischen Instituten und Vereinen“ herausgegeben (wie aus Abs. 3 desselben Paragraphen erhellt, Sammelwerke) werden. Welche Institute und Vereine nun unter dem besondern Schutz des Staates stehen, ist allerdings schwer zu bestimmen, jedenfalls reicht dazu eine materielle Subvention aus Staatsmitteln nicht hin, andererseits sind vielleicht staatliche, aber auch jene nichtstaatlichen Anstalten dazu zu zählen, die bezüglich der Pflege von Wissenschaft und Kunst vom Staat als öffentliche Autoritäten anerkannt sind, z. B. staatsgültige Zeugnisse ausstellen können. Jedenfalls kommt dieser Vorzug dem Rechtssubject als solchem, nicht dem Werk als solchem zu.

Hingegen der Vorzug eines nicht gesetzlich beschränkten, sondern nur nach Belieben des berechtigten Subjectes beschränkbaren Urheberrechtes „für die von der Staatsgewalt unmittelbar ausgegangenen Acte“ beruht, wie diese Worte zeigen, sowol auf Subject als Object, und trifft nur für die Vereinigung beider Merkmale zu, er gilt daher nicht für „Acte“ einer andern öffentlichen Verwaltung und nicht für andere „Werke“ des Staates, ausser jene, „aus denen selbst ersichtlich ist (d. h. die ausdrücklich so bezeichnet sind), dass sie auf Befehl der Regierung und mit dem Vorbehalt dieses fortdauernden Schutzes

---

Bandes oder der letzten Lieferung gerechnet. Nur wenn zwischen der Herausgabe einzelner (d. i. typograph. u. körperl. nicht litter. u. künstler. oder geistiger) Abteilungen — Der Verf.) ein Zeitraum von wenigstens drei Jahren verflossen wäre, sind die vorher erschienenen Bände, Hefte u. s. w. als ein für sich selbst bestehendes Werk, und ebenso die nach Ablauf der drei Jahre erscheinenden weiteren Fortsetzungen als ein neues Werk zu behandeln“, d. h. die Berechnung wird erst vom späteren Teil angefangen, und die dadurch stattfindende Verlängerung der Frist für die frühern wird hier nicht angewandt. Der Fall ist für Musik, obwol unwahrscheinlich, doch möglich, insbesondere bei bezeichneten, also geschützten Ausgaben älterer Classiker. Ein „Ganzes“ ist dann ein ganzes Tonstück, nicht erst ein aus mehreren ganzen Tonstücken sich zusammensetzendes Ganzes, z. B. jede Arie einer Oper, nicht erst die ganze Oper, wie schon S. 139 erörtert wurde.

erschienen sind," wo also die moralische Urheberschaft als gesetzgeberischer Grund an Stelle der geistigen Urheberschaft tritt und somit nicht der Rechtssubjectivität selbst dieser Vorzug zukommt.[1]) Er dauert sowol für Staatsacte wie für jene Werke „insolange als dieses (das Nachdrucksverbot) von der Staatsverwaltung (d. i. wol jener Stelle der Staatsverwaltung, der jene geistige oder moralische Urheberschaft zukommt, und durch einfache Verwaltungsacte) nicht aufgehoben wird"; doch schon darin, dass ein solcher Schutz, wie freilich es heute der Fall, gegenüber eigenmächtigen Drucken des betreffenden Actes oder Werkes nicht angerufen wird, liegt eigentlich eine stillschweigende Aufhebung desselben, nicht bloss ein Verzicht für den einen, sondern auch eine Erlaubnis für alle auf dasselbe Object bezüglichen künftigen Fälle.

Hingegen können nach § 17 sowol aus subjectiven als objectiven Gründen, nämlich „in besonders rücksichtswürdigen Fällen, dann zu Gunsten von Urhebern, Herausgebern oder Verlegern grosser mit bedeutenden Vorauslagen verbundener Werke der Wissenschaft und Kunst die im gegenwärtigen Gesetze dem Urheber, dessen Erben oder sonstigen Rechtsnachfolgern zugestandenen Schutzfristen von der Staatsverwaltung in Form eines Privilegiums auch noch über die gesetzliche Dauer auf eine weitere bestimmte Anzahl von Jahren erstreckt werden". Also ist der Schutz eines solchen Werkes nur bezüglich der Dauer, nicht bezüglich des Inhaltes ein privilegienmässiger, die bestimmte Anzahl von Jahren bedeutet übrigens keine absolut bestimmte Zahl, sondern eine bestimmte Anzahl von Jahren nach dem Tode des Berechtigten, die länger ist als die gesetzliche Frist, denn sonst wäre sie ja kein Vorzug, um so mehr, da dieses Privilegium schon vor Beendigung der Herausgabe des Werkes erwirkt, und dessen Dauer auf dem Titelblatt ersichtlich gemacht werden muss.[2])

Hingegen eine nicht vorzugsmässige, sondern benachteiligte Schutzfrist geniessen Tonwerke gegen Nachdruck in Form von Arrangements, nämlich nur bei ausdrücklichem Vorbehalt, und selbst dann nur bis zum Ablauf eines Jahres nach dem Erscheinungsjahr, § 8, c, welche Gesetzesstelle wir bereits im Abschnitt VI, S. 182 ff. abgedruckt und in jeder Beziehung ausführlich besprochen haben.

---

[1]) Vgl. S. 122 ff.

[2]) Hierunter fielen nicht die bis zum 9. November 1867 durch den Bundesbeschluss vom 6. November 1856 geschützten Werke, vielmehr war dieser Bundesbeschluss ein speciales Bundesgesetz eigener Art.

Die zehnjährige Schutzfrist für das Aufführungsrecht wird ebenfalls bald relativ „bis zum Ablaufe von zehn Jahren, nach dem Todesjahre des Urhebers“ (§ 22) gezählt, bald absolut, aber hier nicht vom Erscheinen im Druck, sondern „vom Tage der ersten öffentlichen Aufführung gerechnet“, § 23. Sie gilt in denselben Fällen, in welchen die absolute Schutzfrist vom Erscheinen im Druck an gilt, nämlich bei mehreren genannten Urhebern (§ 23 a), bei kryptonymen Werken (das. b u. c) bei posthumen, d. i. hier bei solchen Werken, welche erst nach dem Tode des Urhebers von dessen Erben oder sonstigen Rechtsnachfolgern zur ersten Aufführung gebracht wurden“. Für Werke von Gesellschaften, Vereinen etc. kann kein Aufführungsschutz in Betracht kommen, weil derlei Rechtssubjecte nur für Sammelwerke einen Schutz geniessen, der diesen Werken als solchen nur für den Druck zu Teil werden kann, daher kann der Aufführungsschutz auch dem redigirenden Herausgeber eines solchen Werkes nicht zukommen. Bei kryptonym aufgeführten Werken wird aber durch alethonymes Erscheinen im Druck diese absolute Schutzfrist in die relative bis zu zehn Jahren nach dem Todesjahr des Urhebers verwandelt (vgl. S. 95), bei alethonym aufgeführten, aber kryptonym gedruckten[1]) Werken gilt von vornherein die relative Frist, welche auch für den „nach § 14 in das volle Recht des Urhebers tretenden Herausgeber“ gelten muss; bei posthumen Werken dauert der Aufführungsschutz so lange, als sie nicht aufgeführt und nicht im Druck veröffentlicht sind, (wenn auch „als Manuscript“ gedruckt). Werden sie mit Aufführungsvorbehalt im Druck veröffentlicht, so gilt der B.B. Art. II, wonach der Aufführungsvorbehalt noch zehn Jahre nach dem Tode des Urhebers Wirkung hat. Nämlich Art. I desselben hat keine Geltung, weil § 23 c des Patentes einen ausgedehnteren Schutz gewährt und somit nach der Schlussclausel der Bekanntmachung bestehen bleibt, welche nur insoweit den Bundesbeschluss in Wirksamkeit setzt, „als nicht durch die bestehenden Gesetze dem litterarischen und artistischen Eigentum bereits ein ausgedehnterer Schutz gewährt wird“. Für den Fall der Veröffentlichung im Druck hat das Patent keinen Aufführungsschutz bestimmt, folglich ist hier der Bundesbeschluss das Ausgedehntere und hat zu gelten. — Hingegen können kryptonym veröffentlichte Werke nicht mit Aufführungsvorbehalt nämlich nicht mit darunter „gedrucktem Namen“ (B.B. II) veröffentlicht sein, sie verlieren also durch die Veröffentlichung das ausschliessliche Aufführungsrecht, (aber nicht Werke von mehreren ge-

[1]) Ein wol seltener, aber doch möglicher Fall.

nannten Urhebern,[1]) man kann also nicht nach Analogie sagen, dass bei Veröffentlichung im Druck mit Vorbehalt die zehnjährige Schutzfrist von der ersten öffentlichen Aufführung angefangen noch fortdauert.

Natürlich ist, wo die Frist mit der Aufführung beginnt, nur die erste rechtmässige öffentliche Aufführung gemeint, zumal da dies im Bundesbeschluss von 1841 steht, welchen das Patent nicht vermindern, sondern vermehren wollte. Für den Aufführungsschutz gibt es keine Möglichkeit der Verlängerung durch ein Privilegium.

Erst nach dem vollständigen Ablauf der Schutzfristen gegen Nachdruck ist die eigenmächtige Vervielfältigung im Druck erlaubt, eine frühere ist auch dann verboten, wenn die Verbreitung erst nach Ablauf der Schutzfrist beabsichtigt wird, da, wie wir schon Abschn. VI S. 161 ff. gesehen haben, zum Tatbestand des verbotenen Nachdrucks nach dem Patent die Absicht der Verbreitung nicht gehört, also ist auch die Absicht der spätern Verbreitung gleichgültig. Ja nach § 19 bleibt von dem Eintritte dieses Zeitpunktes sogar „jede frühere darauf abzielende Ankündigung“ untersagt, was übrigens eine lex imperfecta ist, da sie unter den Tatbestand des Nachdruckes nicht passt, es kann also höchstens polizeilich eingeschritten werden.[2])

Aber selbst nach Ablauf der Schutzfrist kann noch Klage wegen Rechtsverletzungen erhoben werden, die noch während ihrer Dauer geschehen sind, soweit nicht auch für diese Klagen ein besonderer Erlöschungsgrund eingetreten ist. Diese also von dem Erlöschen des Urheberrechtes selbst ganz unabhängigen Erlöschungsgründe (die doch auch bei bestehendem Urheberrechte eintreten können) für die Klagen sind übrigens im Patent selbst nicht normirt, daher dieselben wie für Straf- und Civilverfolgung überhaupt. Demnach erlöschen die Strafklagen nach der Regel der §§ 530—532 des St.G. durch Verjährung binnen eines Jahres seit der Verübung des Delictes, durch Nichtanstellung binnen sechs Wochen seit erlangter Kenntnis, durch ausdrückliche Verzeihung oder Widerruf vor kundgemachtem Urteil. Für die Civilklage, die natürlich von der erwähnten Verzeihung und Widerrufung nicht berührt wird gibt es nur Verjährung und zwar

[1]) Denn diese können ihren Namen unter die Erklärung drucken.

[2]) Für Aufführungen würde sich dasselbe ergeben, aber es ist nicht von praktischem Interesse; da nämlich, wie wir gesehen haben, die Vorbereitungen zu einer unerlaubten Aufführung noch nicht einen Versuch, sondern eine blosse Vorbereitungshandlung bilden, so sind sie erlaubt, also natürlich auch Vorbereitungen einer erst nach Ablauf der Schutzfrist bestimmten Aufführung. Auch die Ankündigung einer erst nach Ablauf der Schutzfrist beabsichtigten Aufführung ist erlaubt, weil das Verbot in § 19 sich nicht darauf erstreckt.

der Entschädigungsklage nach § 1489 a. b. G. in drei, der Bereicherungsklage nach § 1478 in dreissig Jahren (Harum § 55 S. 245); die Verjährung jeder Civilklage, also auch jeder urheberrechtlichen, wird nach einer Entscheidung des obersten Gerichtshofes durch die strafgerichtliche Verfolgung unterbrochen, Glaser-Unger Nr. 5682, und wol nach § 1497 a nur bei siegreicher Durchführung, also nicht im Falle des Wiederrufes.

B) Das deutsche Reichsgesetz hat zwar auch die dreissigjährige Frist und das Princip beibehalten, das Urheberrecht „regelmässig auf Lebenszeit des Urhebers und dreissig Jahre nach dem Tode desselben" (§ 8) zu gewähren, es hat aber die ausnahmsweise Berechnung der dreissigjährigen Frist vom Erscheinen angefangen noch weiter beschränkt, nämlich auf kryptonyme Werke, § 11 Abs. 2, und auf Werke, die von juristischen Personen (§ 13, vgl. S. 124) herausgegeben werden, (bei welchen es also keine mit längerer Schutzfrist begünstigte Corporation und Anstalt wie im Patent gibt). Aber bei Kryptonymis kann die Frist durch die vor ihrem Ablauf geschehende Eintragung in die Eintragsrolle auf dreissig Jahre nach dem Tode verlängert werden, § 11, s. S. 108. Eine Verlängerung gegenüber dem Patent bedeutet auch § 9, der nach Muster der französischen, wiewol von Pouillet 145 in gewisser Hinsicht, angefochtenen Theorie und Praxis bei Miturheberschaft die Schutzfrist auf die Dauer von dreissig Jahren „nach dem Tode des Letztlebenden erstreckt", (worin ihm auch Ungarn § 12, Belgien Art. 5, Norwegen Art. 7, Schweden Art. 7 und Portugal Art. 581 gefolgt sind). Also wenn nur ein alethonymer Miturheber vorhanden ist, berechnet sich nach seinem Leben die Frist, ferner kann die Frist durch Eintragung der kryptonymen Urheber in die Rolle verlängert werden bis zum Tode des längstlebenden Eingetragenen. — Hingegen ist es eine im öffentlichen Interesse normirte Verkürzung, dass (§ 12) posthume Werke auch dreissig Jahre lang vom Tode des Urhebers an gerechnet gegen Nachdruck geschützt werden". Dies gilt offenbar auch für nachweisbar posthume Kryptonyma, was für notorisch gewordene Pseudonyma (nachdem diese gesetzlich als Kryptonyma gelten und der Tod des Urhebers bei ihnen doch leicht bewiesen werden kann), von praktischer Bedeutung ist.

Ferner wird in dem Zeitraum der gesetzlichen Schutzfrist ebenso wie im Patent „das Todesjahr des Verfassers, beziehungsweise das Kalenderjahr des ersten Erscheinens des Werkes oder der Uebersetzung nicht eingerechnet", § 16, und auch hier gilt diese Bestimmung

nicht im Falle des § 14,[1]) welcher nämlich bei successiv erscheinenden Werken dasselbe wie § 16 Pat. (nur mit ausdrücklicher Hervorhebung des Falles, dass die verschiedenen Bände etc. nicht dieselbe Aufgabe behandeln) statuirt, weil diese dreijährige Zwischenfristen keine Schutzfristen sind.[2])

Eine, und principiell genommen, wol die wesentlichste Besserung liegt aber darin, dass nach § 52 „in Betreff der Dauer des ausschliesslichen Rechtes zur öffentlichen Aufführung die §§ 8—17 zur Anwendung kommen" und nach § 52 letzter Absatz, posthume Werke dreissig Jahre vom Tode des Urhebers an auch (so wie gegen Druck ohne Rücksicht auf Nennung des Urhebers) gegen unbefugte Aufführung geschützt" werden; es gelten also dieselben Fristen für den Aufführungsschutz wie für den Schutz gegen Nachdruck. Dies erleidet eine Ausnahme nur für kryptonyme Werke, welche zur Zeit ihrer ersten rechtmässigen öffentlichen Aufführung noch nicht durch den Druck veröffentlicht sind" § 52, „diese werden dreissig Jahre vom Tage der ersten rechtmässigen Aufführung an .... gegen unbefugte öffentliche Aufführung geschützt", daselbst Abs. 2. Aber vermöge des allgemeinen Hinweises, § 52 Abs. 1, wird diese Schutzfrist durch spätern kryptonymen oder alethonymen Druck in die Aufführungsschutzfrist für kryptonym, beziehungsweise alethonym gedruckte Werke verwandelt, vgl. S. 95, § 52; Wächter S. 327, A. 5, Endemann S. 82 scheinen derselben Meinung zu sein. Abs. 2 hat also für den Fall des späteren kryptonymen Druckes nur dann Bedeutung, wenn dieser erst nach mehr als dreissig Jahren seit der ersten kryptonymen Aufführung stattfindet. Ausserdem kann aber auch ohne Drucklegung durch Eintragung in die Eintragsrolle der Aufführungsschutz in einen dreissigjährigen nach dem Tode des Urhebers verwandelt werden.

---

[1]) Uebrigens kann schon der Titel des Werkes auf posthume Kryptonymität hinweisen, so bei den in den Patentmaterialien citirten „Briefen eines Verstorbenen".

[2]) „Bei Werken, die in mehreren Bänden oder (— körperlichen, Sch., so auch Endemann) Abteilungen erscheinen, wird die Schutzfrist von dem ersten Erscheinen eines jeden Bandes oder einer jeden Abteilung an berechnet. — Bei Werken jedoch, die in einem oder mehreren Bänden eine einzige Aufgabe behandeln, und mithin als in sich zusammenhängend zu betrachten sind, beginnt die Schutzfrist erst nach dem Erscheinen des letzten Bandes oder der letzten Abteilung. — Wenn indessen zwischen der Herausgabe einzelner Bände oder Abteilungen ein Zeitraum von mehr als drei Jahren verflossen ist, so sind die vorher erschienenen Bände, Abteilungen etc. als ein für sich bestehendes Werk und ebenso die nach Ablauf der drei Jahre erscheinenden weiteren Fortsetzungen als ein neues Werk zu behandeln." Mit der obigen Deutung stimmt auch Dambach S. 242 überein.

Bei kryptonymen Werken wird durch die dem Urheber und seinem hiezu legitimirten Rechtsnachfolger, § 11 Abs. 2, also ohne besondere Legitimation nur den Erben oder dem legatweisen Nachfolger in das Gesamturheberrecht, der aber dann den Erben ausschliesst, sonst aber keinen andern Nachfolger innerhalb dreissig Jahren von der ersten Herausgabe an gerechnet zustehende Eintragung in die Eintragsrolle der im § 8 bestimmte Schutz bis zu dreissig Jahren nach dem Tode erworben, aber nur „dem Werke", d. h. ohne Wechsel des bisherigen Subjectes, also nicht dem Urheber als solchen, nicht einmal für die noch hinzutretende Verlängerung der Schutzfrist, einmal geschehen kann dies nicht zurückgenommen werden, dieselbe objective Bedeutung der Verlängerung muss noch nach der Ausdrucksweise des ungarischen Gesetzes, § 13, angenommen werden: „dass in diesem Fall die Schutzzeit nach § 11 berechnet werde".

Endlich ist es für die Tonkunst von grösstem Wert, dass der Schutz gegen Bearbeitung auch bezüglich der Aufführung rechtswidriger Bearbeitungen, ebenso lang dauert wie der gegen Reproduction des Originales, was sich aber auch aus § 46 ergibt vermöge der Bezeichnung einer solchen unbefugten Bearbeitung als Nachdruck schlechthin und aus dem unbedingten Verbot der Aufführung einer rechtswidrigen Bearbeitung in § 50 letzter Absatz, die mithin unter die Straf- und Civilbestimmungen bezüglich unerlaubter Aufführung fällt, und auch unter die Bestimmungen der darauf bezüglichen Schutzfristen in § 52, beziehungsweise der daselbst citirten §§ 8—17.

Sehr genaue besondere Bestimmungen trifft das Reichsgesetz für das Erlöschen der urheberrechtlichen Klagen in § 33—38, die nach § 56 auch (soweit dies möglich) auf die Klagen wegen eigenmächtiger Aufführung Anwendung finden. Die Strafklage verjährt ohne Rücksicht auf die Unkenntnis der Verletzung in drei Jahren, dabei hebt aber für den Nachdruck die Verjährung nicht, wie im gemeinen Recht, mit dem vollbrachten Delict, nämlich nicht mit vollbrachter Herstellung eines Exemplares, sondern erst mit dem Beginn der Verbreitung der Nachdrucksexemplare, als mit dem regelmässig erst die Kenntnis ermöglichenden Moment an, weil sonst der Verleger die Verbreitung bis zu Ablauf der Verjährungsfrist hinausschieben und dadurch unstrafbar machen könnte, wie die Motive (Dambach S. 196) ausführen. Hingegen die Regel, dass für die Strafverfolgung wegen Verbreitung die Verjährung mit dem Tage anhebt, an welchem die Verbreitung zuletzt stattgefunden hat, entspricht nach Dambach S. 198 und dem dort citirten Oppenhoff dem, dass bei der Verbreitung

als ein fortgesetztes Vergehen die Verjährung erst mit dessen Abschluss beginnen kann, wogegen sich aber Manches einwenden liesse, immerhin ist diese positive Vorschrift sehr praktisch und ist soviel wahr, dass die Verbreitung ein fortgesetztes Vergehen sein kann, so z. B. wenn sie durch Feilhaltung begangen wird. Gewiss aber ist die ohne Feilhaltung geschehende Mitteilung auch nur eines Exemplares an Andere, wenn sie in der Absicht geschieht, damit den Anfang zu einer Mitteilung an mehrere zu machen, auch ein selbständiges Verbreitungsdelict, sonst müsste ja der einzelne Verbreitungsact nur ein blosser Versuch bilden, was gewiss nicht zutrifft, auch für mehrere solche Verbreitungsdelicte muss nun wol § 34 gelten, und darin besteht seine Abweichung vom gemeinen Recht, natürlich gilt diese Regel nur gegen jeden einzelnen Verbreiter und bezüglich der Verbreitungshandlungen die zusammen aus einem einzigen Entschluss hervorgehen, dies dürfte die richtige Mitte zwischen den von einander abweichenden Ansichten Wächter, S. 287 Anm. 1, und den daselbst citirten Endemann und Dambach (zu § 34) sein. — Bezüglich der Verjährung des Aufführungsdelictes gibt es keine besondere Bestimmung, sie beginnt also mit der vollendeten Aufführung, demnach, wenn sie bei einem cyclischen Werk eine mehrtägige ist, für jedes Stück des Cyclus mit dem Tag oder Abend, wo die Aufführung stattgefunden hat, indem überhaupt jede einzelne Aufführung ein selbständiges Delict für sich, ihre Wiederholung daher ein wiederholtes, kein fortgesetztes Delict bildet, somit für jede Aufführung eine besondere Verjährung eintritt.

Bei den Strafklagen gibt es aber ausserdem noch eine Fallfrist von drei Monaten nach erlangter Kenntnis des begangenen Vergehens und der Person des Thäters, § 35, also beider Momente zusammen, die ferner auch bei einer von dem noch nicht vollendeten Vergehen, z. B. während des Druckes erlangten Kenntnis, nie vor Vollendung des Vergehens zu laufen beginnt, indem die Kenntnis des (schon) begangenen Vergehens gefordert wird. Dagegen ist diese Fallfrist nicht an den Tag gebunden, wo die Verbreitung zuerst oder zuletzt stattgefunden hat, indem diese und damit die Anwendung von § 34, Abs. 2 als einer Verjährungsregel schon durch die Qualificirung als Fallfrist und durch deren unbedingte Datirung von der Kenntnis des begangenen Vergehens und der Person des Täters ausgeschlossen ist.

Für die Civilklage hingegen gibt es nur eine Verjährung, keine Fallfrist, ebenso für in Jahren normirte Uebertretung des Citates

ohne Quellenangabe, und zwar eine Verjährung von drei Monaten beginnend mit dem Tage der ersten Verbreitung des Abdruckes.

Für die Unterbrechung der Verjährung gelten die allgemeinen gesetzlichen Vorschriften § 38 mit dem Zusatze daselbst, dass das Strafverfahren die Verjährung der Entschädigungs-, also Civilklage nicht unterbricht, und ebensowenig umgekehrt das Civilverfahren die Verjährung des Strafverfahrens.

Nach dem Patent und andern Rechten erlischt mit den urheberrechtlichen Civil- und Strafklagen auch das Begehren der Confiscation. das Reichsgesetz hat nun ihren praeventiven Charakter dahin potenzirt, dass es in § 36 den Antrag auf Einziehung und Vernichtung der Nachdrucksexemplare und Vorrichtungen für so lange zulässig erklärt hat, als solche vorhanden sind, (auch Norwegen, Art. 44, und Ungarn, § 39,) gewiss auch trotz mittlerweiligen Freifalles.

C) Auch die meisten andern Urheberrechte bestimmen die Dauer des Schutzes regelmässig auf Lebenszeit des Urhebers und eine gewisse Frist darnach, aber nur die Schweiz,[1]) Art. 2, normirt sie mit dreissig Jahren, die übrigen Staaten (Norwegen Art. 7, Schweden Art. 7, Russland Art. 2, Ungarn § 11, Portugal Art. 579, Frankreich, Ges. v. 14. Juli 1866, Art. 1, Belgien Art. 2) mit fünfzig Jahren, in Spanien Art. 6 sogar mit achtzig Jahren.

Ganz andere Systeme haben 1) England, Vict. 5 u. 6, Art. 3, Holland Art. 11, 13, 14 und 2) Italien. — Nach dem englisch-holländischen gibt es eine Minimal- und eine Maximalfrist, Erstere dauert in England 42, in Holland und zwar für gedruckte Werke 50 Jahre vom Erscheinen (in Holland von der Bescheinigung der Eintragung) an, sollte der Urheber auch im Momente des Erscheinens gestorben sein; lebt er aber länger als diese 42, beziehungsweise 50 Jahre, so dauert der Schutz lebenslänglich und noch 7 Jahre dazu in England, lebenslänglich in den Niederlanden, jedoch nach Abs. 2 nur, wenn er sein Recht nicht veräussert hat,[2]) Art. 13, Abs. 2. Für ungedruckte Werke dauert es (Art. 14) bis zu 30 Jahren nach seinem Tode.

In Italien dagegen hat ein 1863 in Frankreich (in Form eines dem Staatsrat vom französischen Staatsministerium vorzulegenden Gesetzentwurfes, siehe Vesque S. 9, A. 1 und den daselbst citirten moniteur universel Nr. 103 13. April 1863) ausgesprochener Gedanke

[1]) In Dänemark ist die im Gesetz von 1857, Art. 2, auch auf dreissig Jahre bestimmte Schutzfrist durch das Gesetz vom 21. Februar 1868, § 1, auf fünfzig Jahre verlängert worden.

[2]) Also nur, wenn er sein Werk im Selbstverlag hat erscheinen lassen.

Verwirklichung erlangt, nämlich eine Vermittlung zwischen geschützter Ausnützung und Freiheit wenigstens der schriftlichen Reproduction (temperando l'utile privato col publico, Rosmini S. 292 n. 120). Das Recht gebührt (A. 9) dem Urheber lebenslänglich, und für den Fall seines Todes vor dem abgelaufenen vierzigsten Jahre seit der Veröffentlichung den Rechtsnachfolgern noch bis zum Abschluss dieser Frist.[1]) Nach seinem Tod, beziehungsweise nach jenem vierzigsten Jahre beginnt eine zweite vierzigjährige Frist, während welcher Vervielfältigung und Verkauf schon frei sind, jedoch gegen Bezahlung von fünf Procent des Ladenpreises an den, dem das Urheberreht zusteht, also eventuell an einen Verleger, was schon diese ganze Vorschrift verfehlt erscheinen lässt, übrigens hat jene Zahlung den Vorzug vor jeder andern Forderung auf die hergestellten Exemplare.

In Spanien finden wir etwas dem S. 289 Anm. 1 citirten arrêt von 1777 Aehnliches, es endet A. 6 das Recht anderer Nachfolger bei Vorhandensein von Noterben 25 Jahre nach dem Tode des Urhebers, und fällt an diese für den Rest der Schutzfrist (eine mit Recht von Constant und Delalande getadelte Bestimmung, Constant S. 127). Gewissermassen gehört auch das oben citirte holländische Recht her. In Portugal, Art. 584, ist nur von der durch das neue Gesetz entstehenden Verlängerung der Schutzfrist die Rede, diese weiteren zwanzig Jahre sollen den Erben des Urhebers zu gute kommen, nicht dem Verleger, dessen Befugnis nach früherem Recht erloschen war, (vgl. über das frühere Gesetz Fliniaux S. 264, Hedeler S. 155, wo aber die Sache ziemlich undeutlich, nämlich als, wie ein Teil des Gesetzestextes, in diese eingeschobene Anmerkung ausgedrückt ist). — Ueber die Rechte der Ehegatten in Frankreich, Dänemark und Norwegen siehe S. 132 f.

Nach französischer und italienischer (Rosmini 129)[2]) Anschauung ist bei kryptonymen Werken der Herausgeber oder Verleger so lange als Urheber zu betrachten, als Letzterer sich nicht entschleiert, so dass das Urheberrecht in jeder Beziehung, zumal in der Dauer nach dem Herausgeber oder Verleger beurteilt wird, bis der Urheber als solcher hervortritt, Pouillet 147. Dies hat gesetzlichen Ausdruck gefunden in Belgien Art. 7,[3]) Holland Art. 3, Portugal Art. 586 u. 583,

[1]) Vgl. dazu Rosmini N. 120 ff. S. 291 ff. mit Hinweis auf das lange Leben von Manzoni und Cantù.

[2]) Rosmini hebt hervor, dass ein kryptonymes Werk, um überhaupt Schutz zu erlangen, registrirt werden müsse, was im Gesetz nicht steht.

[3]) „L'éditeur d'un ouvrage anonyme ou pseudonyme, est réputé, à l'égard des

Spanien Art. 26, A. 2, 4. In Norwegen Art. 9, Schweden Art. 8 und Dänemark Art. 6 wird zwar auch die Dauer des Urheberrechtes nach dem Leben des wahren Urhebers berechnet, sobald dieser sich rechtzeitig in vorgeschriebener Weise nennt, aber so lange er verborgen bleibt, wird die Dauer (50 Jahre, nur in Dänemark 30 Jahre) vom Erscheinen des Werkes an berechnet, es wird nicht der Herausgeber oder Verleger, sei es auch nur Dritten gegenüber als Urheber behandelt. In den skandinavischen Staaten ist daher die Frage unmöglich, die in Belgien z. B. nach dem Wortlaut des Gesetzes denkbar ist, ob die Verlängerung des Rechtes durch Hervortreten des Urhebers zugleich einen Rückfall an den Urheber bedeutet. Meines Erachtens sagt aber diese Bestimmung nur, dass der Urheber dann die Rechte hat, die er bei sofortiger Veröffentlichung unter seinem Namen gehabt hätte, wenigstens stimmt dazu die dem Ganzen zu Grunde liegende französische Anschauung, s. Pouillet 147: „(De deux choses l'une ou) l'auteur finira par se révéler et alors les règles ordinaires reprendront leur empire“ u. s. w.

Nach schweizerischem Recht, Orelli S. 47, gilt, da nichts besonderes gesagt wird, die allgemeine Schutzfrist auch für Kryptonyma, die daselbst (Orelli a. a. O.) immerhin mögliche Registrirung hat also nur die Bedeutung einer Feststellung des Urhebers, nicht einer Fristverlängerung.

Das Aufführungsrecht für Kryptonyma dauert in Schweden, Art. 14, fünf Jahre von der Aufführung oder Drucklegung, wenn sich der Urheber nicht zu erkennen gibt, in Norwegen, Art. 34, fünfzig Jahre, also beiderseits offenbar von der Art der Veröffentlichung angefangen, die später stattgefunden hat. In Norwegen muss sich der Urheber zur Verlängerung dieser Frist binnen fünfzig Jahren zu erkennen geben. Die übrigen Gesetze bestimmen nichts über den Aufführungsschutz bei Kryptonymis, also wird er bei ungedruckten ebenso berechnet wie bei Alethonymis, bei gedruckten nach dem Leben des Herausgebers oder Verlegers, wo diesen die Rechte des Urhebers zustehen, und der Schutz nach Lebenszeit des Urhebers berechnet wird.

Die Schutzfrist posthumer Werke wird bei fremden Nationen fast überall vom Erscheinen des Werkes an gezählt, so in England (42 Jahre, Vict. A. 3, cit.), in Norwegen Art. 10, Schweden Art. 8, Portugal Art. 585 (aber ausdrücklich für Posthuma eines bestimmten

---

tiers, en être l'auteur. Dès que celui-ci se fait connaître, il reprend l'exercice de son droit.“

Urhebers), Russland Art. 3, (in allen diesen Ländern auf 50 Jahre), in der Schweiz[1]) (Art. 2 und zwar auf 30 Jahre), in Ungarn findet eine besondere Behandlung statt, nämlich es wird regelmässig fünfzigjähriger Schutz, vom Erscheinen angefangen, gewährt. Wenn jedoch das Werk zwischen dem 45.—50. Jahre vom Tode des Urhebers an gerechnet, erscheint, wird es noch fünf Jahre, also möglicherweise mehr als 50 Jahre nach dem Tode des Urhebers geschützt, § 14. — Holland unterscheidet nicht posthume von andern Werken, sondern gedruckte Werke und Manuscripte, und macht in der Dauer die schon erörterten Unterschiede. Für erstere währt das Recht der ausschliesslichen schriftlichen Vervielfältigung 50 Jahre vom Erscheinen oder bei Nichtabtretung lebenslänglich, Art. 14, und bei Manuscripten dauert das Recht bis zu 30 Jahren nach dem Tode. Das Aufführungsrecht wird für Manuscripte bis zu 30 Jahren nach dem Tode, für mit Vorbehalt veröffentlichte Werke bis zu 10 Jahren von der Erscheinung an bestimmt. — Italien (Rosmini 301) und Spanien kennen keine besondere Schutzfrist für Posthuma, obwol in Spanien, Art. 27, eine Definition posthumer Werke gegeben wird.

Ganz eigentümlich ist die schon durch Gesetz vom 1. Germinal XIII (22. März 1805) festgestellte Auffassung und Behandlung der Posthuma in Frankreich. Als berechtigt zur Herausgabe eines Manuscriptes gilt nicht der Erbe des Urhebers als solcher, sondern der propriétaire des posthumen Werkes, dies ist (Pouillet 405) der propriétaire du manuscrit und diesen steht im Fall der Herausgabe derselbe Schutz zu, wie den Urhebern, Pouillet 413 ff., der also auch wieder auf 50 Jahre nach dem Tode nicht der Urheber, sondern dieser propriétaires und auf ihre Erben sich erstreckt, und dasselbe nimmt Rosmini S. 301 für das italienische Recht in Anspruch „sicchè egli (il proprietario) ne gode tutta la sua vita, e passano i diritti agli eredi o cessionarj di lui, come avviene per l'autore," und vielleicht gilt dasselbe für Spanien. In Frankreich geht es für den Druck durch Publication in Druck zusammen mit freigewordenen Werken verloren.

Dieselbe Schutzfrist, wie physische Personen, natürlich nur vom Erscheinen des Werkes an gezählt, geniessen nichtphysische sogen.

---

[1]) Die Schweiz schreibt Art. 3 für posthume Werke (und zwar ist dies nur für Posthuma obligatorisch, für andere Werke facultativ) die Registrirung binnen drei Monaten vor. Ebenso Belgien durch das arrêté royal vom 27. März 1886, ausserdem für Publication durch den Staat, oder öffentliche Verwaltung auf Staatskosten.

Urheber in Russland Art. 3, Portugal Art. 580, Norwegen Art. 8, Schweden Art. 8, Belgien Art. 11,[1]) also hier überall 50 Jahre, ebenso gilt in der Schweiz für sie die allgemeine, nämlich dreissigjährige Schutzfrist (Art. 3); kürzere Fristen als für physische Personen gelten in Ungarn, § 15, nämlich 30 Jahre seit dem Erscheinen und in Italien, Art. 11, 20 Jahre. Holland bedarf (siehe oben) einer besondern Bestimmung nicht, Spanien kennt keine, in Frankreich aber wird sowol dem Staat, als andern nichtphysischen Personen vielfach ein ewiges Urheberrecht zuerkannt, so von Pouillet 150—154; charakteristisch für die französische Vorstellung ist dabei die Art, wie Pouillet den Gedanken Pataille's bekämpft, den Staat als eine Art cessionaire du véritable auteur anzusehen, und nach der Lebensdauer des wahren Urhebers die vom Staat herausgegebenen Werke zu schützen, er hält es für unmöglich „à dénier à l'Etat, personne impérissable la faculté de produire des ouvrages litteraires ou artistiques!"

Für das Aufführungsrecht gelten dieselben Schutzfristen, wie für das Recht zur schriftlichen Reproduction, und zwar in Ermanglung besonderer Bestimmungen, in Belgien, Spanien und Russland, vermöge ausdrücklicher Bestimmung für das Urheberrecht schlechthin, in Frankreich, schon durch Gesetz von 1854, und nach Art. 1 des Gesetzes von 1866, Pouillet 744, und in der Schweiz Art. 2, nachdem das Urheberrecht Art. 1 auch die Darstellung in sich begreift. Ungarn bezieht sich für die Aufführung in § 55 auf die Bestimmungen über Druck, ebenso Portugal Art. 595a für gedruckte Werke,[2]) England bestimmt in Vict. 5 u. 6, Art. 20 (Hedeler Art. 13) für Aufführung eine ebensolange Frist[3]) wie die für Druck in Art. 3, auch Norwegen Art. 34 und Dänemark, sowol im Gesetz von 1854 30 Jahre, als abermals 50 Jahre durch die Gesetze von 1868 und 1889 (Hedeler S. 129—131). Hingegen in Italien dauert die Frist 80 Jahre, also länger als das ausschliessliche Recht zum Druck, Art. 10, hingegen dauert es kürzer in Schweden, nämlich nur fünf Jahre nach dem Tod

[1]) Ob auch für andere als behördliche Publicationen ist freilich zweifelhaft.

[2]) Posthume ungedruckte Werke können nach Al. b daselbst nur mit Zustimmung aller Erben gedruckt werden, eine besondere Frist dafür ist aber nicht normirt.

[3]) Für ungedruckte Werke gilt schon nach dem Statut William IV 15 ein beständiges Urheberrecht, Slater, S. 119. Ferner läuft die Frist bei gedruckten Werken vom Zeitpunkt der ersten Aufführung an. So scheint es auch Slater, S. 124 ff. aufzufassen, obwol er die Frage durchaus nicht klar beantwortet ... Vict. cit: „save and except that the first public representation or performance of any dramatic piece or musical composition shall be deemed equivalent in the construction of this Act, to the first publication of any book" hat aber offenbar diesen Sinn.

des Urhebers, oder bei kryptonymen Werken nach der ersten Aufführung oder Drucklegung, Art. 14; eine kürzere Schutzfrist als die (fünfzigjährige) für den Druck gilt auch in Holland, nämlich bei ungedruckten 30 Jahre nach dem Tode, 10 Jahre von der Registrirung angefangen bei gedruckten Werken, Art. 15, wie schon erwähnt.

Posthuma, d. i. ungedruckte Werke, die erst nach dem Tod aufgeführt werden, werden gegen Aufführung geschützt in Ungarn 50 Jahre lang vom Tode des Verfassers, also ohne die beim und für den Druck stattfindende Rücksicht auf das Erscheinen nach 45 Jahren, Kryptonyma 50 Jahre vom Tag der Aufführung mit Verwandlung in alethonymen Schutz durch Registrirung oder alethonymen Druck, oder wol auch mit Verwandlung vom Erscheinen in Druck durch kryptonymen Druck, wie in Deutschland. In Frankreich, wo das Recht an Posthumis durch Publication im Druck verloren geht, die zugleich mit freigewordenen Werken stattfindet, wird doch das Recht der Aufführung bewahrt, Pouillet S. 749, natürlich auch, wenn das Posthumum separat publicirt wird.

Bezüglich des Erlöschens der Rechtsmittel sei nur angeführt, dass das englische Recht Vict. 26 eine Fallfrist von einem Jahr für alle gerichtlichen Schritte festsetzt, Norwegen 43 ff. das deutsche Princip einer Verjährung und einer Fallfrist, sowie der Unverjährbarkeit der Klage auf Einziehung angenommen hat, Art. 43 ff., ebenso die Schweiz und zwar zwei Fallfristen von fünf Jahren unbedingt und von einem Jahr seit der Kenntnis, Art. 17, sowol für die Civil- als auch die Strafklage; ein Curiosum bietet Portugal mit der Ausdehnung der Unverjährbarkeit auf das litterarische Eigentum, also wol auf die Civilklage, Art. 592.

Ein Untergang von Urheberrechten durch Untergang des Objectes (der übrigens kein blosser Freifall wäre) ist nicht möglich, da dieses als etwas Unkörperliches gar nicht untergehen kann, sondern solange fortexistirt, als es im Gedächtnis nur irgend eines Menschen fortlebt. Indess hat dies hauptsächlich für die bildende Kunst Interesse, bei welcher nämlich die Verwirklichung doch notwendigerweise zugleich Verkörperung ist.

Hingegen kann das Urheberrecht untergehen durch Wegfallen des Subjectes, also durch erblosen Tod des Urhebers oder seines Rechtsnachfolgers.[1]) Tatsächlich war das schon zur Privilegienzeit

[1]) Auch bei Urheberrechten nichtphysischer Personen muss daher der Untergang eintreten durch das Aufhören dieser Person, ausdrücklich erwähnt dies das

in Uebung, und zwar gerade bei zeitlich unbeschränkten Privilegien, wo es nämlich gewissermassen die beschränkte Schutzfrist vertrat, dass mangels eines Urhebers oder einer berechtigten Verlagshandlung das privilegirte Werk wieder allgemein gedruckt werden durfte. Ein Erwerb des Staates oder anderer Personen durch Heimfall war durch die Natur des Privilegiums als solches ausgeschlossen, also erst durch Verwandlung des Urheberschutzes in einen gesetzlichen, wo ein solcher Heimfall denkbar erschien, sah man sich veranlasst, ihn ausdrücklich auszuschliessen, und zwar mit Recht, da das Interesse der Gesamtheit an erblosen Urheberrechten nicht durch ausschliessliches Recht des Staates oder anderer Gesamtpersönlichkeiten, sondern durch Freigebung befriedigt wird. Es geschah zuerst durch das Patent (Dambach S. 126) § 13: „Ein Heimfallsrecht des Fiscus oder anderer Personen findet nicht statt" [1]) was in die späteren Entwürfe einheitlicher deutscher Urhebergesetze und auch in das bayerische (Dambach ebendaselbst) und in das Reichsgesetz § 17 übergegangen ist, nur sagt dieses, „der Fiscus oder anderer zu herrenlosen Verlassenschaften berechtigter Personen" und „auf das ausschliessliche Recht des Urhebers und seiner Rechtsnachfolger".

Natürlich schliesst aber dieser Mangel einer Heimfallsfähigkeit eine fiscalische Erbfähigkeit in Bezug auf Urheberrecht nicht aus; wenn ein Urheber den Fiscus zu Erben einsetzt, oder zum Legatar seines Urheberrechtes, so erwirbt der Fiscus dies wie andere Erben oder Legatare, und dasselbe gilt von andern heimfallsberechtigten Personen.[2])

Das Erlöschen von Urheberrechten durch Wegfall des Subjectes tritt auch noch bei Lebzeiten des Urhebers oder seiner Erben und während der Schutzfrist einer im Falle gänzlicher Veräusserung ein, sobald der, an den veräussert wurde, erblos gestorben ist, also, zumal nach dem Reichsgesetz und andern, nur einzelne Urheberrechte, nicht eine Herrschaft schlechthin über das Werk kennenden Gesetzen; so-

---

russische Gesetz, jedoch mit dem rein positiven Zusatz, dass gelehrte, an Akademien, Universitäten und andern Lehranstalten bestätigte Gesellschaften im Fall der Auflösung ihre Rechte an diese Anstalt übertragen, Art. 26.

[1]) Und zwar in Folge einer von der Justizgesetzgebungscommission zu § 19 des vorhergehenden Entwurfes, (in welchem dies also nicht enthalten war), gemachten Bemerkung.

[2]) Der oesterreichisch-sardinische Vertrag von 1840 hatte wirklich den Fehlschuss über das Ziel hinaus getan, in Art. 18 das Erbrecht dem Staat ausdrücklich und gänzlich abzusprechen: „Dieses Recht kann jedoch nie im Wege der Erbschaft an den Fiscus gelangen", u. s. w.

bald eines von diesen Rechten, sei es das Recht der schriftlichen Vervielfältigung oder der Aufführung, unbeschränkt an einen Andern überlassen ist, so fällt es durch dessen erblosen Tod ins Freie, hingegen wenn es Anderen nur beschränkt, z. B. auf gewisse Auflagen oder licenzweise, wie meistens beim Aufführungsrecht, gewährt wurde, dann bildet die Gewährung an den Andern nur wieder eine Beschränkung, keine Aufhebung des eigenen Rechtes, das daher dann durch den Wegfall jenes Berechtigten wieder unbeschränkt auflebt. Dasselbe gilt aber nach dem Patent und seiner Auffassung des Urheberrechtes als Eigentum, somit als totale Herrschaft (bei welchen die einzelnen urheberrechtlichen Verfügungsmöglichkeiten nur Erscheinungsformen dieser Herrschaft bilden) selbst für den Fall, dass eine urheberrechtliche Befugnis, z. B. die des Druckes, gänzlich einem Andern überlassen wurde, während der Urheber die andere, also in unserm Fall das Aufführungsrecht durch Vorbehalt sich gewahrt hat. Nach dem Patent ist nämlich auch dann nur eine Beschränkung der Urheberberechtigung, welche ja hier die totale principielle Herrschaft ist, eingetreten, und andererseits ist im Vergleich damit selbst die ohne Begränzung gewährte einzelne urheberrechtliche Verfügungsmöglichkeit nur ein beschränktes Recht, durch dessen Wegfall jene totale Herrschaft, also auch das gänzlich veräusserte Recht einer Reproductionsmöglichkeit für den Urheber oder seinen Erben wieder auflebt. Dass gerade diese Möglichkeit am Deutlichsten zeigt, dass der Gedanke des geistigen Eigentums der Gerechtigkeit näher kommt, als der der Statuirung verschiedener einzelner Urheberrechte, und dass das Unrichtige nur im Auffassen der totalen Herrschaft als Eigentum der Art, wie bei körperlichen Sachen liegt, haben wir anderswo gezeigt. Uebrigens würde die Gerechtigkeit fordern, dass auch bei vollständiger Veräusserung des ganzen Urheberrechtes der erblose Tod des Erwerbers den Rückfall an den Urheber, oder bei währender Schutzfrist an seine Erben bewirke, indess könnte das nur durch positive Norm statuirt werden, obwol man im Patent auch schon einen Anhaltspunkt dafür hätte. Da nämlich dem Urheber zweifellos das Recht verbleibt, ein Citat ohne Quellenangabe als Nachdruck zu verfolgen, so erkennt das Patent doch auch nach sogenannter gänzlicher Veräusserung des Urheberrechtes eine gewisse Herrschaft über das Object an, die also durch Wegfall desjenigen, an den man das ganze Recht veräussert hat, wieder als vollständige Herrschaft aufleben könnte. Indess will ich nicht soweit gehen, immerhin ist aber wie schon im vorigen Abschnitt berührt wurde, anzuerkennen, dass dies ein Recht ist, das

dem Urheber auch nach gänzlicher Veräusserung des sonstigen Urheberrechtes verbleibt, und dasselbe ist bezüglich des Klagerechtes wegen Citates ohne Quellenangabe und bezüglich des Rechtes auf Eintragung oder Streichung in der Eintragsrolle nach dem Reichsgesetz zu sagen, ja in Frankreich will man auch nach Ablauf der Schutzfrist den Erben des Urhebers eine Klage darauf zugestehen, dass Aenderungen am Werk, als nicht vom Urheber herrührend, kenntlich gemacht werden, als eine actio injuriarum, Pouillet 157.

Dass einzelne Urheberbefugnisse nach dem Patent und Urheberrechte (nach dem Reichsgesetz) namentlich das der Aufführung durch vorbehaltlose Veröffentlichung erlöschen, wissen wir schon, für das Patent ist wenigstens beim Erlöschen der Aufführungsbefugnis durch vorbehaltlose Veröffentlichung zu behaupten, dass das Recht des Urhebers dadurch, dass er überhaupt auf eine beschränkte Befugnis reducirt wird, aufhört „Eigentum“ zu sein, aber auch für diesen Fall könnte man beim erblosen Absterben des Verlegers nach der oben dargelegten Bedeutung und Fortdauer der Klage gegen ungehörige Citate behaupten, dass das andere Recht, das zum Druck nicht ganz vom Urheber veräussert sei, und daher an ihn wieder gänzlich zurückfalle, und de lege ferenda wäre auch für eine derartige Veröffentlichung in Druck beim erblosen Absterben des Verlegers der Rückfall des Verlagsrechtes an den Urheber zu verlangen.

Das Urheberrecht kann aber auch durch Verzicht aufhören, und dieses ist wol anzunehmen bei einem Rechtsnachfolger, nämlich beim Verleger, wenn er sein Verlagsgeschäft gänzlich auflöst, ohne es oder die einzelnen Rechte daraus auf einen Andern zu übertragen. Auch hier kann nach gegenwärtigem Gesetz bei vollständig geschehenem Erwerbe des Verlagsrechtes der Rückfall an den Urheber nicht behauptet, sondern müsste erst durch positive Norm statuirt werden.

Nach manchen fremden Gesetzen werden aber auch gewisse Handlungen und Unterlassungen des Urhebers vermittelst einer Art von praesumtio juris et de jure entweder an sich oder zugleich mit andern Voraussetzungen als Preisgebung des Urheberrechtes behandelt, ferner wird unter gewissen Voraussetzungen das Urheberrecht aufgehoben oder auf einen andern übertragen, alles dies im Zusammenhang mit dem Institut des Registers, auch mit gewissen aus der Privilegienzeit überkommenen Anschauungen. Nach dänischem Gesetz, Art. 12, kann der Verfasser (eine zweite Auflage machen wenn die erste erschöpft ist und in fremdem Verlag erschienen war), ein Nachdruck veranstaltet werden, wenn es während fünf aufeinander-

folgender Jahre unmöglich war, beim Verleger Exemplare der letzten Auflage des Werkes zu erhalten. In Spanien, Art. 38, kann jedes nicht registrirte Werk innerhalb 10 Jahren der Frist zur Inscription (einem Jahr nach dem Erscheinen) von Neuem veröffentlicht oder gedruckt werden, sowol vom Staat als von Corporationen, als auch von Einzelpersonen; nach Ablauf eines weiteren Jahres fällt (Art. 39) das Werk absolut und definitiv ins Freie, d. h. wenn der Urheber nicht sein Recht durch abermaligen Druck neu ausgeübt, und dadurch wieder jene Concurrenz rechtlich ausgeschlossen hat. Ebenso fallen ins Freie (trotz Inscription) die während 20 Jahren von ihrem Eigentümer nicht republicirten Werke, Art. 40, Staat, Corporationen oder Private können sie ohne Veränderung republiciren, aber auch ohne Opposition gegen Reproduction durch einen Andern. Ein solcher Freifall nach 20 Jahren findet nicht statt 1) wenn das dramatische, lyrisch-dramatische oder musikalische Werk nach der öffentlichen Aufführung ungedruckt geblieben, und eine Copie davon zur Eintragung hinterlegt wurde, 2) wenn das Werk nach dem Druck und der Feilbietung 20 Jahre nicht wieder gedruckt ist, aber der Eigentümer sein Vorkommen in einem öffentlichen Verkauf während dieser Zeit beweisen kann. — Art. 42 bestimmt, dass zum Freifall nach Art. 40 gehört, dass in das Register eine vorhergehende Anzeige aufgenommen, und dass daraufhin der Eigentümer von der Regierung zum Neudruck binnen Jahresfrist aufgefordert werde. — Art. 38, 39, 40 finden (A. 44) keine Anwendung, wenn der Verfasser, der das Eigentumsrecht bewahrt hat, öffentlich und in formeller Weise vor Ablauf der Fristen jener Artikel erklärt, dass das Werk nicht, d. h. da es sich um bereits veröffentlichte Werke handelt, nicht wieder veröffentlicht werden solle. Mit Recht bemerkt dazu das annuaire de législation comparée, S. 444 Not. 1: „ces restrictions dénotent les scrupules que le législateur . . . a éprouvé en face des règles de caducité établies par les articles précédent“, und diese beiden Art. 42 und 44 sind erst später dazu gekommen. Besonders in Vergleich mit Art. 38 ist dies komisch, weil dadurch dessen Princip: Verlust des Urheberrechtes als Folge der Nichteintragung ad absurdum geführt wird. Nach englischem Recht kann (Art. 5 der Commissionszusammenstellung Hedeler S. 65) die richterliche Abteilung des königlichen geheimen Rates auf Klage gegen die Weigerung der Wiederherausgabe nach dem Tode des Verfassers dem Kläger die Erlaubnis zur Wiederveröffentlichung unter gewissen Bedingungen verleihen. Das italienische Gesetz erklärt in Art. 20, dass der Staat, die Provinzen und Gemeinden durch Expropriation im öffentlichen Interesse

Urheberrechte erlangen können mit Ausnahme des Rechtes der Reproduction bei Lebzeiten des Verfassers (in Widerspruch zum Princip des Art. 17), und Art. 28, dass die Nichteintragung binnen 10 Jahren seit der Veröffentlichung als definitiver Verzicht auf jedes Recht, ebenso ist in Portugal, Art. 587, eine Expropriation vor dem Freifall möglich bei vergriffenen Werken und bei Verweigerung eines Neudruckes durch den Urheber oder seine Erben stattfinden, der Staat allein kann diese Expropriation verfolgen und nur nach gesetzlicher Ermächtigung und unter Zahlung einer Schadloshaltung nach den allgemeinen Principien der Expropriation im öffentlichen Interesse.

Von allen diesen Bestimmungen sind hauptsächlich jene verwerflich, welche für vergriffene Werke nach gewisser Zeit den Freifall zulassen, denn sie verletzen das ideelle Interesse des Urhebers an der correcten Erscheinung und das sehr wol mögliche ebenfalls ideelle Interesse an der Nichtwiederholung der Reproduction, das neben dem an der gänzlichen Unterlassung der Reproduction sehr wol bestehen kann, daher ist auch die italienische zwangsweise Expropriation im öffentlichen Interesse überhaupt nicht zu billigen.

Hingegen gibt es nicht mehr einen Verlust des Rechtes oder eine Uebertragung an Andere zur eigentlichen Strafe, wie z. B. wegen zu teuren Preises oder schlechten Druckes, was bekanntlich zu Ende des vorigen Jahrhunderts nicht selten geübt wurde, und auch in Gesetzen, wie dem sächsischen Mandat von 1773 und den älteren oesterreichischen Nachdrucksgesetzen angedroht wird.

XI.

Zeitliche Grenzen der Urheberrechtsnormen.

Grund des Urheberrechtes ist nicht der vorübergehende Act des Schaffens, sondern das Geschaffensein, d. h. das Dasein des Werkes und die Urheberschaft daran, also eine fortdauernde Tatsache. Insbesondere überdauert sie auch eine allfällige Veränderung der Rechtsordnung, derart, dass sie nicht nur mit dem zur Entstehungszeit des Werkes geltenden Rechte, sondern auch mit jedem spätern Rechte gleichzeitig existirt. Mithin hat diese Tatsache also das Werk, wie jede andere gleichzeitige, Anspruch auf den Schutz jedes eben geltenden, wenn auch später als sie selbst entstandenen Gesetzes, ohne dass diese Geltung mit Dambach S. 257 u. u. als Rückwirkung be-

zeichnet werden darf.[1]) Ebenso bildet aber der Rechtsschutz, der zur Entstehungszeit des Werkes galt, ein erworbenes Recht,[2]) das durch spätere minder günstige Gesetzgebungen nicht geschmälert werden darf, eben weil das Dasein des Werkes, wie unter dem neuen Gesetz, so unter dem alten schon als rechtserzeugende Tatsache wirkte.

Also nach der Natur der Sache ist bei wechselnder Gesetzgebung bezüglich bereits vorhandener Geisteswerke für alle zukünftigen Fälle das neue Gesetz anzuwenden, soweit es den Urheberschutz vermehrt und das alte, soweit dieses den ausgedehnteren Schutz enthält. Natürlich gilt das nur von den privatrechtlichen Vorschriften, die neuen straf- und processrechtlichen Regeln sind auf alle zukünftigen Rechtsfälle bezüglich früherer Werke anzuwenden. Für Rechtsfälle, die sich unter der Herrschaft des alten Gesetzes zugetragen haben, versteht sich in privatrechtlicher Hinsicht die Anwendung des alten Rechtes von selbst, in strafrechtlicher Beziehung ist auch dafür das neue Recht anzuwenden, wenn es das mildere ist, und in processualischer (wenigstens für nicht schon unter dem alten Gesetz begonnene Processe) unbedingt das neue Recht. — Demnach sollen solche ältere Werke z. B. der Verlängerung des Urheberschutzes durch ein neues Gesetz mit längerer Schutzfrist teilhaftig werden, und somit selbst eines neuerlichen Urheberschutzes, wenn jener nach dem alten Gesetz schon erloschen ist, umgekehrt hat aber für vorhandene Werke der vom früheren Gesetz gewährte längere Schutz fortzudauern, wenn auch das neue Gesetz keinen so langen Schutz kennt. Ferner kommt im Falle eines abgeleiteten Erwerbes von Urheberrechten das durch das neue Gesetz verlängerte Recht nicht jenem Erwerber, sondern dem Urheber oder seinen Erben zu, denn wäre der Rechtsschutz nicht verlängert worden, so wären sowol der Urheber als der Erwerber des Rechtes zur Reproduction befugt, es ist also Frage der Gerechtigkeit, nicht der Logik, welchem von Beiden die abermalige

[1]) Gewiss würde es Niemand Rückwirkung nennen, wenn der Vater durch ein neues Gesetz einen nach altem Gesetz nicht gewährten Alimentationsanspruch gegen den Sohn erlangen würde, da der Rechtsgrund, die Existenz und die Kindschaft des Sohnes der Gegenwart angehört, obwol dessen Entstehung in der Vergangenheit liegt. Gerade so ist es auch im obigen Falle.

[2]) Obwol der Erwerbsgrund kein Willensact ist, es sind eben alle wirklichen Willensherrschaften, nicht bloss die durch den Willen erworbenen, wie Lassalle, System der erworbenen Rechte S. 172) wollte, als erworbene Rechte zu schützen, vgl. Pfaff und Hofmann zu § 5 des oest. allg. bürg Ges. S. 157, 163.

Ausschliesslichkeit des Rechtes zu Teil werden soll, und diese muss zu Gunsten des Urhebers beantwortet werden, da ja die eventuelle Gegenleistung an ihn gewiss nur nach dem Wert des nach dem alten Gesetze kürzer dauernden Rechtes bemessen ist, folglich die Verlängerung für den ableitenden Erwerber eine ganz ungerechtfertigte Bereicherung bilden würde, und dies noch mehr im Fall eines unentgeltlichen (oder gar unter teilweiser Beitragsleistung zu den Verlags- oder Aufführungskosten erfolgten) Erwerbes. Dasselbe geht auch aus Folgendem hervor. Wenn nach altem Gesetz das dem Verleger etc. gewährte Recht schon erloschen war, und vermöge des neuen Gesetzes nach einer schutzlosen Zwischenzeit ein neuer Rechtsschutz entsteht, so gebührt das neue ausschliessliche Recht doch gewiss dem Urheber und nicht jenem frühern Erwerber, folglich ist nicht einzusehen, warum es dem Letzteren im Fall eines sich an den alten unmittelbar anschliessenden Rechtsschutzes zukommen soll. Die Auffassung (Wächter S. 156), dass es sich um einen casuellen Wertzuwachs handelt, welcher bei dem Eigentum dem jeweiligen Eigentümer zu Gute käme, und daher in analoger Weise dem nunmehrigen Inhaber des Autorrechtes zuwachsen müsse, enthält eine petitio principii, denn es handelt sich nicht um einen objectiven Zuwachs für einen jeweiligen, d. h. unzweifelhaften Eigentümer also nicht um den Erwerb eines Wert- oder andern Zuwachses für ein unstreitiges Rechtssubject, sondern um das Rechtssubject selbst; gerade das ist fraglich, wer von dem betreffenden Zeitpunkt angefangen „Eigentümer“ d. h. berechtigtes Subject sein soll. In der Tat ist die oben entwickelte richtige Theorie von der französischen,[1]) wenn auch nicht von der deutschen Jurisprudenz anerkannt, und, wie wir sehen werden, auch von manchen neueren Gesetzen ausdrücklich festgesetzt.

Dasselbe gilt bezüglich einer Ausdehnung in anderer als zeitlicher Hinsicht, z. B. bezüglich der Frage, ob dem Urheber oder dem ab-

---

[1]) Das französische Gesetz von 1866, welches die Schutzfrist auf 50 Jahre verlängerte, hatte derartiges ausdrücklich im Entwurfe angeordnet, dies ging aber nicht in die endgültige Redaction über, weil der sie enthaltende Art. 2 des Entwurfes abgelehnt wurde, jedoch wegen des anderweitigen Inhaltes, Pouillet 161, und so hat die französische Theorie und Praxis daran festgehalten, so Pouillet, 162 S. 148: „S'il est un principe certain c'est qu'on ne peut céder à autrui que les droits que l'on possède, et il en résulte naturellement, que les cessionnaires ne pouvaient recevoir de leurs cédants que les droits limités par les lois en vigueur au moment de la cession“ u. s. w., ebenso der von ihm S. 149 citirte Pataille und Urteile nach diesem "système .... qui de tout temps, à rallié doctrine et jurisprudence", Pouillet 163, s. Pouillet 166.

leitenden Erwerber eine vom früheren Recht nicht gewährte ausschliessliche Aufführungsbefugnis zukommen soll, oder die Befugnis ein Arrangement zu veröffentlichen, ausser es wäre dieses neue Recht, z. B. das des Arrangements ausdrücklich dem Inhaber einer gewissen Befugnis, also hier des Verlagsrechts zugesprochen.

Ferner wird durch das weiter gehende neue Gesetz auch die Fortsetzung, Vollendung und Verbreitung einer nach dem alten Gesetze erlaubten schriftlichen Reproduction unerlaubt, aber nicht eine nach dem alten Gesetz unerlaubte Reproduction, die unter den mildern neuern Gesetzen erst vollendet wurde, erlaubt.

Von diesen theoretischen Resultaten weichen nun die positiven Gesetze vielfach ab, teils vermöge anderer juristischer Auffassung, teils aus Zweckmässigkeitsrücksichten. Und zwar statuiren das Patent und das Reichsgesetz eine allgemeine Anwendung ihrer Vorschriften auf bereits vorhandene Werke, ja nach § 37 sollte das Patent zu Gunsten dieser und der rechtmässig veröffentlichten Originalwerke derart zur Anwendung gebracht werden, „dass dadurch das litterarische und artistische Eigentum, sofern es sich nicht schon nach den bisherigen Vorschriften auf einen längeren Zeitraum erstreckt, durch zehn Jahre vom Tage der Kundmachung des Gesetzes geschützt wird“. Da das Patent nun in jeder Hinsicht den früheren Rechtsschutz vermehrte, in keiner Hinsicht verminderte, so ist es praktisch und seiner Tendenz nach als Ausdruck des oben entwickelten Gedankens anzusehen, dass die Verbesserung des Schutzes den bereits vorhandenen Werken vermöge ihrer Existenz gebührt.

Dabei ist es zweifellos, dass damit nur die Wirkung für die bezüglich schon vorhandener Werke in Zukunft vorkommenden Rechtsfälle gemeint ist, um so mehr als auch für die zum Teil unter die Herrschaft des neuen Rechtes fallenden Handlungen diese Nichtwirkung und damit die bereits erwähnte Opportunitätsrücksicht in Abs. 2 statuirt wird: „Nur ein vor der Kundmachung erlaubter Weise bereits begonnener oder durch Praenumeration angekündigter Nachdruck oder eine demselben gleichgehaltene Vervielfältigung ist den Bestimmungen dieses Gesetzes nicht unterworfen.“ Reine Zweckmässigkeitsmassregel ist auch die Verlängerung des Schutzes auf zehn Jahre bei jenen Werken, die nicht schon nach den bisherigen Vorschriften einen längern Schutz genossen, übrigens ist damit eine Verlängerung gemeint, die nach den allgemeinen Vorschriften des Patentes nicht eingetreten wäre. Andererseits sind diese nach § 37 auch auf Werke anzuwenden, die den nach dem früheren Recht ge-

nossenen Schutz nach diesem früheren Recht schon wieder verloren hatten.

Auch das Reichsgesetz bedeutet in den meisten Fragen eine Verbesserung des bis dahin in den verschiedenen deutschen Ländern gewährten Urheberschutzes, aber doch nicht in allen, und nicht gegenüber jedem früheren Landesgesetz, daher ist § 58 daselbst in der Hauptsache Ausdruck der praktischen Tendenz der legislativen Gleichförmigkeit in der Behandlung der früheren und der künftigen Geistesproducte: „Das gegenwärtige Gesetz findet auf alle vor dem Inkrafttreten desselben erschienenen Schriftwerke, Abbildungen, musikalische Compositionen und dramatische Werke Anwendung“ trotz des Nachsatzes: „selbst wenn dieselben nach den bisherigen Landesgesetzgebungen keinen Schutz gegen Nachdruck, Nachbildung oder öffentliche Aufführung genossen haben“, (Motive zu § 69). Ausdrücklich ist jene „wünschenswerte Gleichmässigkeit der Schutzfrist“ als gesetzgeberischer Beweggrund trotz der ebenfalls ausdrücklich anerkannten hiedurch stattfindenden Verkürzung der bisherigen Schutzfrist für einzelne Werke angegeben, dabei aber das Ganze irrtümlicherweise als rückwirkende Kraft des Gesetzes, worüber dieser Paragraph die notwendige Vorschrift enthält, aufgefasst. Indessen wird auch hier (wie im Patent) eine irrtümliche Deutung der Paragraphen auf wahre Rückwirkung, d. i. auf vor dem Gesetz liegende Rechtsfälle durch den Nachsatz ausgeschlossen, worin noch viel mehr als im Patent, nämlich nicht nur die Fortsetzung, sondern die wiederholte und Weiterausnützung schon begonnener Unternehmungen zugelassen wird, nämlich „es solle die bei dem Inkrafttreten dieses Gesetzes vorhandenen, bisher rechtmässig angefertigten Vorrichtungen, wie Formen, Platten, Steine, Stereotypabgüsse auch ferner zur Anfertigung von Exemplaren benützt werden dürfen“ denn wenigstens möglicherweise ist diese Benutzung eine Wiederholung. Uebrigens ist dies nach den Motiven zum ursprünglichen § 69 gerade aus Rücksicht auf den Musikalienhandel und den bei Musikalien üblichen Plattendruck gestattet worden, da durch Untersagung der Benützung dieser Handel in Vergleich mit dem Buchhandel zu stark benach-

[1]) Nur in strafrechtlicher Hinsicht müssen selbst ältere Fälle dem neuen Gesetz unterworfen werden, wie oben auseinandergesetzt wurde, und auch von Dambach S. 259 mit Berufung auf § 2 des R.Str.G. wobei aber ohne Grund der Ausdruck des R.Str.G. das mildeste Gesetz bloss auf mildere Art der Strafe, nicht auf mildere Qualificirung, insbesondere nicht auf straflose Qualificirung der früher incriminirten Handlungen gedeutet wird.

teiligt worden wäre, welch Letzterer die bereits hergestellten Auflagen auch ferner verbreiten darf. Dabei sind aber in demselben Paragraphen gegen neuen Stich und Druck „selbstverständlich", wie die Motive sagen, Cautelen durch Inventarisirung und Stempelung geschaffen.

Hingegen darf eine nach früherem Rechte erlaubte, nach dem Reichsgesetz aber verbotene Aufführung nicht mehr stattfinden,[1]) mag auch das Werk schon mit Kosten und Mühen einstudirt, in Scene gesetzt, ja schon aufgeführt sein, da jede Aufführung eine besondere Handlung, nicht Fortsetzung einer frühern ist, und das Gesetz keine Erlaubnis positiv festsetzt, was zwar etwas hart, übrigens aber ganz gerecht ist. Die entgegengesetzte Bestimmung z. B. im ungarischen Gesetz streift nahe an den sog. Billigkeitsdespotismus. — Dass bestehende Privilegien als wolerworbene Rechte, aber auch räumlich nur im bisherigen particulären Umfang aufrecht erhalten bleiben, setzt § 60 ausdrücklich fest, es hätte sich übrigens nach dem Satz „lex posterior" u. s. w. von selbst verstanden.

Hingegen ist es wieder rein positive Anordnung, dass dem Privilegirten nach Abs. 2 daselbst frei steht, ob er von diesem Privilegium Gebrauch machen oder den Schutz des gegenwärtigen Gesetzes anrufen will, und positive Opportunitätsvorschrift, dass die Privilegien vorgedruckt oder in die Eintragsrolle eingetragen sein müssen; sehr notwendig war ferner der Satz, dass in Zukunft keine, also nicht landesherrliche und auf ein Territorium beschränkte Privilegien erteilt werden können, Abs. 1 daselbst.

Für den im Gesetz nicht erwähnten Fall einer Verlängerung des Rechtsschutzes durch Ersteres[2]) spricht die herrschende Meinung das Recht dem Einzelnachfolger zu,[3]) wie schon oben erwähnt wurde.

Diese Unrichtigkeit der deutschen Theorie und Praxis wird nur einigermassen dadurch gerechtfertigt, dass umgekehrt und zwar nach dem Gesetz, also in unvermeidlicher Weise die Verkürzung der von

---

[1]) Dass die Befugnis zur Aufführung aber fortdauert, wenn sie vor Geltung des Gesetzes vom Urheber her erworben wurde, obwol damals kein Schutz gegen Aufführung bestand, versteht sich von selbst, so hat auch das Reichsgericht in einer Entscheidung vom 8. März 1881 (Bauer, S. 75) erkannt.

[2]) Auch das Wiederaufleben erloschener Rechte durch das Gesetz ist nicht ausdrücklich daselbst erwähnt, es muss aber entschieden behauptet werden, so auch Dambach S. 258b, und dafür vor Allem der Urheber, nicht der ehemalige Rechtsnachfolger als berechtigtes Subject gelten.

[3]) So z. B. in der Entscheidung des R.O.H. XXIII, S. 397.

früheren Gesetzen gewährten längeren Frist auch und vorzugsweise den Verleger oder andern Einzelerwerber trifft.

Diese Compensation eines gesetzgeberischen Fehlers durch einen entgegengesetzten Fehler der Theorie und Praxis kann nun in den meisten andern Gesetzen nicht vorkommen, denn diese enthalten vielfach über die fraglichen Punkte sehr eingehende Bestimmungen, so dass sie in dieser Hinsicht entschieden besser sind, als das Reichsgesetz, nämlich einige sprechen ausdrücklich dem Urheber oder seinen Erben das aus der Verlängerung hervorgehende Recht zu, hingegen wenden Manche die Verlängerung auf die nach altem Recht schon erloschenen Rechte nicht an, wie denn überhaupt auch die Tendenz einer gewissen Vermittlung oft zu weit geht, wie aus folgender schlichter, weil die Behandlung des ganzen Problems der zeitlichen Begrenzung durch jedes einzelne Gesetz am besten zeigender Zusammenstellung ersehen werden kann.

Schon das englische Statut Vict. 5 u. 6 bestimmt in Art. 28, dass nichts in demselben Statut Enthaltenes eine zur Zeit seines Erlasses bestehende Berechtigung betreffen oder ganz oder teilweise verändern soll (that nothing in this act containe shall affect, alter, or vary any right subsisting at the time of passing of this act), soweit es nicht ausdrücklich darin festgesetzt ist, und dass alle Verträge (contracts, agreements and obligations) vor seinem Erlass, und alle darauf bezüglichen Rechtsmittel (remedies) in voller Kraft bleiben sollen, was immer auch Entgegengesetztes hier angeordnet sein möchte. — Offenbar sollte dadurch nur eine Verminderung des bestehenden Rechtsschutzes ausgeschlossen werden, nicht die Vermehrung, denn die erwähnten Ausnahmen von der „Nichtrückwirkung" bestehen in Vermehrungen des Rechtsschutzes, wie z. B. Art. 4 für die früher erschienenen Werke und Art. 20, 21, für dramatische und musikalische Aufführungen 23 für die Vindication von Nachdrucken.

Das dänische Gesetz hält Privilegien aufrecht, soweit es sich um grössere Rechte handelt, als es selbst gewährt, Art. 24. Ebenso gilt das schwedische für die bereits veröffentlichten (wol auch für die nichtveröffentlichten Werke, weil die Veröffentlichung dieser sich von selbst nach dem neuen Gesetz richtet) sogar mit Berechnung vom Einführungstag, nicht vom Todestag an für die früher verstorbenen Urheber, es ändert nicht Rechte, die nach dem früheren Gesetz erworben sind, (und auch nicht Freiheiten, s.) indem es für die vor der Geltung des Gesetzes vom 20. Juli 1855 öffentlich aufgeführten Dramen und Opern nicht gilt. Das norwegische Gesetz gilt nach

Art. 47 ohne Verletzung schon erworbener Rechte auch für die vorhandenen Werke, sollten sie bisher auch weniger oder gar nicht geschützt gewesen sein, jedoch nicht gegen Privilegien und noch schwebende Processe, 48. Bezüglich der begonnenen Druckunternehmungen und vorhandenen Auflagen, Formen, Platten, Steine und Abklatsche hat es das deutsche Princip nachgeahmt, Art. 47. Das holländische Gesetz gilt nach Art. 25 gegen Nachtrag der vorgeschriebenen Formalität auch für frühere Werke, mit Berechnung der Dauer von diesem Zeitpunkt an im Zweifel, aber nicht für Werke (d. h. wol Drucke) die vorher angefangen oder beendet und bis dahin frei gewesen waren. Belgien (Art. 39) lässt die unter dem früheren Recht abgeschlossenen Verträge unberührt, die Urheber oder deren Erben, deren ausschliessliche Rechte nicht im Moment der Publication dieses Gesetzes erschöpft (épuisés) d. h. wol abgelaufen sind, stehen unter diesem Gesetz, haben sie ihre Rechte vorher vollständig (la totalité de leurs droits) veräussert, so gilt dafür das alte Recht. Ebenso leben nach Art. 47 des italienischen Gesetzes Rechte, die nach früheren Gesetzen schon erloschen sind, durch das neue nicht wieder auf, obwol (Art. 46) sonst das Gesetz auf bereits veröffentlichte Werke angewandt wird, derart dass es (Art. 47 al. 1) für bestehende, nicht veräusserte Rechte, für die Restzeit gilt, und bei früher beschränkter Geltung mit Ausdehnung auf das ganze Königreich für die vom neuen Gesetz bestimmte Frist abzüglich der, welche seit der Publication des Werkes verstrichen ist. Sind Rechte auf bestimmte Zeit abgetreten und es resultirt aus dem Gesetz eine Verlängerung der Frist, so kehrt das Recht zum Urheber oder seinem Rechtsnachfolger für diese Verlängerung zurück, hingegen nicht bei Abtretung auf unbestimmte Zeit oder mit der Clausel einer Ueberlassung auch für den Fall der eventuellen Verlängerung oder Vermehrung der Urheberrechte, übrigens sind die gesetzlichen Formalitäten nachzuholen. Die in bisher schutzlosen Provinzen vorhandenen Druckvorrichtungen, die in Folge des Gesetzes unbenutzt bleiben, können auf Ausuchen der Besitzer den Urheberrechtsinhabern zum Schätzungspreise oder gegen Zinsen nach Wal des Berechtigten oder des Richters überlassen werden, ebenso die vorhandenen Exemplare. Es zeigt sich also auch hier das Bemühen des italienischen Gesetzes möglichst vermittelnd und schonend vorzugehen.

In Spanien werden erworbene Rechte geschützt, ausserdem alle Werke, die noch nicht freigeworden sind, dann die, deren Publication begonnen hat und die freigewordenen, bei welchen nach diesem Ge-

setz wieder eine Aufnahme des Urheberrechtes stattgefunden hat, ausserdem können die Erben bis zum vierten Grad das Urheberrecht für die Frist die bis zu den gesetzlichen 80 Jahren gegen Entschädigung der Verleger revindiciren.

Nach portugiesischem Gesetz, Art. 584, kommt die Verlängerung der Frist dem Urheber samt Erben, nicht dem vollständigen oder teilweisen Einzelnachfolger eines Urheberrechts zu.

In der Schweiz, Art. 19, gilt das Gesetz für alle vorhandenen Werke mit der Berechnung, als ob es früher schon gegolten hätte. Die bisherigen, wiewol auch jetzt noch straflosen Reproductionen können nur nach Einverständnis mit dem Urheber oder Zahlung einer Entschädigung verkauft werden, nach Art. 20 kommt die Verlängerung dem Urheber samt Erben, nicht dem Verleger zu Gute, längere Fristen der früheren Gesetze gelten.

Ungarn hat in § 76 das deutsche Recht nachgeahmt, jedoch können früher aufgeführte Stücke auch fernerhin aufgeführt werden, offenbar indess nur von jenen, die sie bereits zur Aufführung gebracht haben.

XII.

Internationales Urheberrecht.

Das Urheberrecht verdient deshalb von allen Rechten den meisten Schutz, weil es auf eigenem Verdienst beruht, und dabei nicht einmal Andern vorhandene Güter vorwegnimmt oder entzieht, so recht im Gegensatz zu dem (Gaj. IV 16) mit der hasta erworbenen maxima suum der Römer. Daher sollte gerade im Urheberrecht kein Unterschied zwischen Staatsangehörigen und Fremden gemacht werden. Als Ergebnis und Ueberrest geschichtlicher Entwicklung besteht aber noch heute vielfach das Gegenteil.

Nämlich der Privilegienschutz konnte zwar auch auswärtigen Staatsangehörigen vom Verleiher gewährt werden, so dass man durch Privilegien verschiedener Landesherren zu einem Rechtsschutz in mehreren Ländern gelangte, wie z. B. der Dichtercomponist Heinrich Albert des 17. Jahrhunderts für seine Lieder und Arien durch kaiserliche, kursächsische und polnische Privilegien. Aber das Privilegium konnte keinen Rechtsschutz ausserhalb des Gebietes des Verleihers gewähren, galt es doch nur als Specialbefehl, ja als subjective Befugnis, nicht als vom Standpunkt des Personalstatutes aus — vielleicht doch im Ausland anerkennungsfähige — Rechtsnorm. Da es

aber doch schwierig war, durch ausländische Privilegien sich im Ausland Rechtsschutz zu verschaffen, da andererseits ziemlich frühzeitig schon auch die Versuche eines allgemein gesetzlichen Schutzes begannen, so finden wir, dass bald nach diesem, der ja auch der Gefährdung durch ausländischen Nachdruck begegnen will, das Bemühen beginnt, auf einen internationalen Rechtsschutz hinzuwirken, aber nicht dadurch, dass man dem fremden litterarischen Producte bei sich daheim, sondern dass man dem einheimischen litterarischen Producte in der Fremde einen Schutz zu verschaffen sucht, mit andern Worten, durch Repressalie, eine andere Form war ja schon deswegen jenseits des gesetzgeberischen Horizontes, weil die ersten Gesetze ihren Schutz noch an die Form der Privilegien knüpften, daher nicht nur von ihrem Geist erfüllt waren, sondern auch von auswärts her nur auf die Auffassung, wie andere Privilegien rechnen konnten. So eine Repressalie war z. B. die des kursächsischen Rescriptes von 1620 (Eisenlohr, Nachtr. S. 31) „alle Exemplaria, welche zuwider ... unserm ... Privilegio nachgedrucket, ... in N N oder andern Gewölben ... confisciren, ihre andern Bücher .... bis mit Uns der verwürkten Straff halber, sie sich abgefundten oder deretwegen genugsam caviret, in Arrest behalten“ ja nach der Erledigung der Landesgebrechen von 1661 (Eisenlohr ib.) sollte man den Nachdrucker selbst „nach Inhalt derer Privilegien in Strafe nehmen“ .... aber wol nicht in der Absicht, jenen Real-Arrest aufzuheben.

Ein Jahrhundert später (1748) machte beim Aachener Friedenscongress ein Holländer Buchhändler freilich erfolglose Versuche, eine gemeinschaftliche Verordnung der verhandelnden, nämlich fast aller europäischen Mächte wider den Nachdruck durchzusetzen, Pütter § 126. Einen doppelten Fortschritt bildet aber das sächsische Mandat von 1773, erstens gewährt es Ausländern, die in Sachsen als Verleger tätig sind, gleichen Schutz, wie den Inländern unter Voraussetzung der Reciprocität oder, wegen Schwierigkeit des Reciprocitätsbeweises, zweitens durch Einzeichnung in das Leipziger Büchercommissionsprotocoll oder durch ein Privilegium, diese beiden letzten Mittel allein sollten ausserdem auswärtigen, d. h. ausserhalb Sachsens befindlichen (wenn auch sächsischen) Verlegern zustehen. Hingegen das preussische Landrecht übt II 20 § 1294 Retorsion: „Insofern auswärtige Staaten den Nachdruck zum Schaden hiesiger Verleger gestatten, soll Letzteren gegen die Verleger in jenen Staaten ein Gleiches erlaubt werden“. In Oesterreich wurde bekanntlich zu cultur- und handelspolitischen Zwecken der Nachdruck gegen ausländische Verleger seit Maria

Theresia und Kaiser Joseph principiell gestattet, während das badische Gesetz von 1806 Art. 4 für alethonyme Verlagswerke oder daheim privilegirte überhaupt, Reciprocität übte. Dies und die Aufnahme des „Schrifteigentums" in das badische Landrecht war eine auch internationale Gleichstellung mit andern Privatrechten, hingegen beabsichtigte das oesterreichische bürgerliche Gesetzbuch von 1811 keineswegs die Ausdehnung der in § 33 daselbst enthaltenen Reciprocitätsgrundsätze auf das Urheberrecht; indem es in § 1171 erklärt, dass die Bestimmungen über den Nachdruck in den politischen Gesetzen enthalten seien, zählt es das Urheberrecht mithin gar nicht zum Privatrecht.

Es war also in Deutschland und auch im übrigen Europa das Urheberrecht für Ausländer nur durch einseitige innere Gesetzgebung geregelt. Die Unzulänglichkeit dieser internen Regelungen des internationalen Urheberrechtes führte zu Anfang des 19. Jahrhunderts zur 1748 vergeblich vorgeschlagenen vertragsmässigen Normirung, zunächst aber nur unter den Staaten einer einzigen, der deutschen Nation. Diese Verträge sind also nicht sowol Regelungen des internationalen litterarisch-künstlerischen Verkehres, sondern internationale Regelungen des nationalen litterarisch-künstlerischen Verkehrs und Versuche zur Herstellung eines einheitlichen nationalen Rechtes auf dem Gebiete, auf welchem wegen dessen eminenter nationaler Gemeinsamkeit und Einheit das zersplitterte alte Recht mehr als auf irgend einem andern Gebiete sich selbst intern unzulänglich gezeigt hatte.[1]) Nämlich es werden aus diesen anfänglich rein internationalen Verträgen, wie dies die Conventionen Preussens mit andern deutschen Staaten und der Bundesbeschluss von 1832 sind, Verträge, die sowol das internationale, als das interne Recht einheitlich bestimmen, dies sind nämlich alle spätern Bundesbeschlüsse; überdies tritt dieser Charakter des Bemühens um eine nationale Rechtsentwickelung auch dadurch hervor, dass sie eben von Bundeswegen und als Bundesrecht sich bildete.

Die erste vertragsmässige Normirung des internationalen Urheberrechtes unter Teilnahme eines nichtdeutschen Staates war die oesterreichisch-sardinische Convention von 1840, der allmählich andere italienische Staaten sich anschlossen; und auch diese war wol hauptsächlich zufolge der teilweisen nationalen Gemeinsamkeit Oesterreichs

[1]) Was ja selbst von Reichswegen in der Wahlcapitulation Leopolds II. anerkannt war.

und Italiens zu Stande gekommen. Dieses Beispiel gab aber die Anregung, denn bald darnach (von 1843 an) folgt eine Menge solcher Verträge zwischen Staaten ganz verschiedener Nationalität, die also nicht nur rechtlich international sind, sondern auch tatsächlich, d. h. den internationalen geistigen Verkehr regeln.[1]) Gleichzeitig aber fuhr auch die interne Gesetzgebung in deutschen, sowie andern Staaten fort, Bestimmungen über internationales Urheberrecht zu treffen, da völkerrechtliche Verträge darüber doch nur mit einzelnen Staaten zu Stande kamen, so dass heutzutage überall das internationale Urheberrecht zum Teil durch die interne Gesetzgebung, zum Teil durch Verträge mit andern Staaten normirt ist; dies gilt auch von Oesterreich und dem deutschen Reich, welch' Letzteres auch der kosmopolitischen Vereinigung zur Regelung des internationalen Urheberrechtes, der Berner Convention von 1886 beigetreten ist, wovon später.

I) Demnach sind die Quellen für das internationale Urheberrecht Oesterreichs 1) das Patent und, wie wir sehen werden, das allgemeine bürgerliche Gesetzbuch, 2) bezüglich des ehemaligen deutschen Bundesgebietes die in Oesterreich publicirten Bundesbeschlüsse, 3) die Verträge mit Frankreich vom 11. December 1866, Ungarn vom 10. Mai 1887 (Gesetz vom 16. Februar 1887, Reichsgesetzbl. Nr. 14) und Italien vom 8. Juli 1890 (Gesetz vom 6. Januar 1891, Reichsgesetzbl. Nr. 4 und 5); Letzterer ist an Stelle der bis dahin (genauer bis 13. Januar 1891) gültig gewesenen Convention vom April 1840 getreten.

Das Patent gilt also nicht nur, soweit es keine Verträge gibt, sondern auch, insofern diese sich darauf beziehen, oder über irgend eine Frage Nichts enthalten. Die, wie wir schon wissen, nicht nur das interne Recht, sondern auch das internationale zwischen den deutschen Bundesstaaten regelnden Bundesbeschlüsse sind aber die Quelle des internationalen Urheberrechtes gegenüber Deutschland, erstens weil sie durch die Publication des Patentes nur insoweit aufgehoben erscheinen, als sie entgegenstehende oder davon abweichende Vorschriften (§ 36) enthalten, mithin sind sie auch in internationaler Beziehung durch das Patent und zwar durch § 38, der nämlich mit ihnen übereinstimmt, nicht aufgehoben worden, die Bundesbeschlüsse und nicht dieser Paragraph sind aber heute formell die Quelle dafür, da erstere vermöge Art. 13 des Prager Friedens vom 23. August 1866 trotz der Auflösung des Bundesverhältnisses noch immer

[1]) Diese internationalen Verträge bis 1856 bei Eisenlohr, S. 156—287.

gelten: [1]) „alle zwischen den hohen vertragschliessenden Teilen abgeschlossenen Verträge und Uebereinkünfte werden, insofern dieselben nicht ihrer Natur nach durch die Auflösung des deutschen Bundesverhältnisses ihre Wirkung verlieren müssen, hiermit neuerdings in Kraft gesetzt", während § 38 darum nicht mehr gelten kann, weil in Zukunft keine „im Gebiete des deutschen Bundes erscheinende" litterarischen und artistischen Werke mehr möglich sind. Mithin ist vor Allem der rein internationale Bundesbeschluss vom 6. September 1832 massgebend, wonach der Unterschied zwischen den eigenen Untertanen eines Bundesstaates und jenen der übrigen im deutschen Bund vereinigten Staaten gegenseitig und im ganzen Umfang des Bundes in der Art aufgehoben werden soll, dass die Herausgeber, Verleger und Schriftsteller eines Bundesstaates sich in jedem andern Bundesstaate des dort bestehenden gesetzlichen Schutzes gegen den Nachdruck gleichmässig zu erfreuen haben.

Dabei gilt der internationale Schutz aus den Bundesbeschlüssen eigentlich nur für das alte Bundesgebiet und seine Angehörigen, mithin nicht für ehemals nichtbündische Länder Preussens, für Schleswig. Elsass, Lothringen und Helgoland, wol aber für die nicht zum Reich gehörigen einstigen Bundesländer Luxemburg und Liechtenstein. Indessen geht der Schutz für jene einstens nichtbündischen Länder und somit für das ganze neue deutsche Reich aus den Reciprocitätsbestimmungen des Patentes und des Reichsgesetzes hervor, wie wir sehen werden.

Ausdrückliche Bestimmungen dieser Art gibt das Patent aber nur für schriftlich erschienene Werke, und zwar in den §§ 36, 38. 39.[2]) Denn dass das Wort „erscheinende" in dieser Stelle nicht,

---

[1]) Dies ist auch in einer Entscheidung vom obersten Gerichtshof von 1887 (s. neue freie Presse vom 19. Juli 1887) ausdrücklich anerkannt, welche zugleich ausspricht, dass die Fallfrist von sechs Wochen zur strafgerichtlichen Verfolgung des Nachdruckers im Falle eines dem Nachdruck folgenden Verkaufs von jedem Verkaufsacte an gerechnet werden kann.

[2]) § 36: Das gegenwärtige Gesetz tritt vom Tage seiner Kundmachung in Beziehung auf alle gegen Erfüllung der vorgeschriebenen Bedingungen erscheinenden Werke ohne Unterschied der Nationalität (d. h. Staatsbürgerschaft) ihres Urhebers in Wirksamkeit. Alle früheren demselben entgegenstehenden oder davon abweichenden Vorschriften werden dadurch ausser Kraft gesetzt. — § 38: Der durch das gegenwärtige Gesetz gewährte Schutz gegen den Nachdruck und jede andere unbefugte Vervielfältigung auf mechanischem Wege wird auch allen im Gebiete des deutschen Bundes erscheinenden litterarischen und artistischen Werken eingeräumt, nur muss, damit derselbe in Anspruch genommen werden könne, nachgewiesen

wie Harum meint, auch öffentliche Aufführungen bedeutet, geht aus den Motiven zu § 37 des 1843er Entwurfes = § 36 des Patentes hervor, wo es heisst: „erscheinenden (verlegten)".

Aus diesen Stellen ergibt sich deutlich, dass das Patent die principielle Beschränkung auf inländisch erschienene Werke als selbstverständlich erachtet,[1]) indem es nur für ausländisch erschienene eigentlich besondere Vorschriften gibt, noch deutlicher geht dies daraus hervor, dass in dem früheren Entwurf in § 37 = § 36 des Patentes vom Inland oder Ländern, in welchen das Gesetz gelten sollte, Erwähnung getan war, dies aber bei der Endredaction als überflüssig weggelassen wurde. Inland ist übrigens, wie aus der Gegenüberstellung von oesterreichischem Gebiet und Ausland in § 39 hervorgeht, das gesamte zu Oesterreich gehörende Gebiet ohne Rücksicht auf das Geltungsgebiet des Patentes, also heutzutage nur der Inbegriff der „im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder". Die Erscheinung muss also zu einer Zeit, wo das betreffende Land zu Oesterreich gehörte, stattgefunden haben, also z. B. nicht nach 1859 in der Lombardei, wo das Gesetz nämlich auch nach der Abtretung noch eine Zeit lang in Kraft war, und zwar bis zu der neuen italienischen Gesetzgebung (vgl. Rosmini im alphabetischen Verzeichnis unter lombardo-veneto), dies genügt aber ohne Rücksicht auf die Staatsbürgerschaft des Verlegers zu irgend einer Zeit, oder des Urhebers, welch Letzteres sogar ausdrücklich hervorgehoben ist. Deutlich sehen wir in dieser Qualification der Inländerschaft nach dem Verlagsort einen letzten Rest des ursprünglichen blossen Verlagsschutzes, der als solcher auch in den Materialien besprochen wird, (nämlich in der weiter unten citirten Stelle[2]) der Motive zu § 39 des 1843er Entwurfes).

---

werden, dass die in dem Bundesstaate, in welchem das Original erschienen ist, gesetzlich vorgeschriebenen Bedingungen und Förmlichkeiten erfüllt worden sind. — § 39: Den im Ausland ausser dem deutschen Bundesgebiete erschienenen Werken wird der in diesem Gesetze ausgesprochene Schutz in dem Maasse gewährt, als die diesfälligen Rechte der in dem oesterreichischen Gebiete erschienenen Werke durch die Gesetze des fremden Staates gleichfalls gesichert sind.

[1]) Wird doch auch der Aufführungsschutz durch den Bundesbeschluss von 1841 „zum Schutz des inländischen Verfassers" und durch § 8 des Patentes als „ausschliessendes Recht des Urhebers" gewährt.

[2]) Noch mehr in den Motiven zu § 37 von 1843 = § 36 des Patents, wo als Grund dafür erstens die Bundesbeschlüsse angeführt werden, zweitens der Geist des gegenwärtigen Gesetzes, welcher auf den dem Autor und seinem Rechtsnachfolger gebührenden Schutz gerichtet ist (wo allerdings eher das Gegenteil motiviren

Damit hat das Patent eingestandenermassen (s. Anm.) nur den Standpunkt der Bundesbeschlüsse und auch der meisten damaligen Particulargesetze (das preussische § 38, bayerische Art. XII) eingenommen, es war dies damals eben die allgemeine deutsche Form der urheberrechtlichen Unterscheidung von In- und Ausland. Sie ist allerdings liberaler als die Erklärung von eingesessenen ausländischen Verlegern zu urheberrechtlichen Ausländern im sächsischen Mandat 1773, dagegen bleibt sie hinter dem badischen Gesetz zurück, nur dieses schützt jedes, auch im Ausland erschienene Werk eines inländischen Privatschriftstellers (Art. 2 Eisenlohr 10) und ausserdem jeden inländischen Verleger auch von Werken ungenannter oder ausländischer Autoren Art. 3. — Zur Engherzigkeit der deutschen Bundesbeschlüsse und jener Particularrechte trugen auch handelspolitische Erwägungen bei, speciell in Oesterreich „wurde bei Behandlung der im Auslande erscheinenden Werke bezüglich des Schutzes gegen Nachdruck im gegenwärtigen Gesetzentwurf umsoweniger ein Unterschied gemacht, ob der Autor ein Ausländer oder ein oesterreichischer Untertane ist, als kein hinreichender Grund vorliegt, die Herausgabe eines inländischen Geistesproductes im Auslande besonders zu begünstigen" (Motive zu § 39 des Entwurfes von 1843), was aber nach Text des § 39 cit. (= § 38 des Patentes) und § 36 des Patentes nicht bezüglich des Schutzes gegen unbefugte Aufführung gilt.

Der Selbstverlag eines im Inland wohnenden Ausländers ist daher inländisch, selbst wenn er nur gelegentlich, nicht in einem eigenen stabilen Verlagsgewerbe stattfindet (welch Letzteres bei Haslinger und bei Gotthard in Wien der Fall war). Natürlich kommt es nicht auf den Druck- sondern nur auf den Verlagsort an und nur auf den Ort des wirklichen, nicht des commissionsweisen Verlages.

Für ungedruckte Werke aber ist die Frage der In- oder Ausländerschaft nach allgemeinen theoretischen Grundsätzen von der Staatsbürgerschaft des Urhebers zumal für den Aufführungsschutz, § 8 des Patents, abhängig, da es sich um einen Rechtserwerb für diesen handelt, und zwar genügt auch die später erworbene Staatsbürgerschaft, nicht bloss die im Momente der Production vorhandene, ja es kommt nur auf erstere, also die Staatsbürgerschaft zur Zeit der erlittenen Rechts-

würde), dann drittens die Rücksicht auf den Schutz, dessen sich der rechtmässige inländische Verleger was immer für eines Werkes unter den bisher geltenden Gesetzen erfreuen durfte, und dessen er streng genommen verlustig würde, wenn dem ausländischen Autor kein selbständiges Schutzrecht zugestanden wird, weil doch der Verleger sein Recht eigentlich nur vom Autor ableiten könne.

verletzung an, da, wie wir schon wissen, nicht der Act des Schaffens Grund des Rechtserwerbes ist, sondern die bleibende Tatsache der Urheberschaft, freilich muss die Staatsbürgerschaft im Augenblicke der Anrufung des Rechtsschutzes noch vorhanden sein, da mit der Staatsbürgerschaft wol auch das Recht verloren geht, eine als Staatsbürger erlittene Verletzung geltend zu machen, oder doch zum mindesten auch von dem Verhalten des betreffenden fremden Staates in dieser Frage abhängt.[1]) Ebenso geht für die während der oesterreichischen Staatsbürgerschaft des Urhebers producirten Werke die inländische Qualität durch den Verlust der Staatsbürgerschaft für seine Person verloren.

Für ungedruckte ausländische Werke ist aber die Frage nach dem Schutz in Oesterreich zunächst nach dem allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuch zu beantworten, denn obwol dieses Nachdruck also Urheberrecht als Gegenstand der politischen Gesetze, also nicht seiner eigenen Competenz, wie schon erwähnt, betrachtet, so fasst doch das Patent die Befugnisse der Urheber und ihren Schutz als Privatrechte und Schutz von solchen, folglich als etwas auf, das in internationaler Hinsicht nach den internationalen Vorschriften des bürgerlichen Gesetzbuches da zu beurteilen ist, wo das Patent keine solchen Vorschriften gibt, wie schon durch die einleitenden Worte angedeutet wird, dass „dieses Gesetz in allen jenen Provinzen, in welchen das allgemeine bürgerliche Gesetzbuch ... und das Strafgesetz ... vom 3. September 1803 in Wirksamkeit getreten ist, ohne Verzug kund gemacht und in Anwendung gebracht werde“. — Es lässt sich aber, und gerade bei diesen Stellen aus den Materialien nachweisen. In den Motiven zu § 37 des Entwurfes von 1843 = § 36 des Patentes heisst es, dass dafür spräche: „die Rücksicht auf den Schutz, dessen sich der rechtmässige inländische Verleger was immer für eines Werkes nach den bisher geltenden Gesetzen erfreuen durfte, und dessen er, streng genommen, verlustig würde, wenn dem ausländischen Autor kein selbständiges Schutzrecht zugestanden wird, weil doch der Verleger sein Recht eigentlich nur vom Autor ableiten kann. Ist nun auch diese Ansicht (d. i. die oben erwähnte Rücksicht auf den

---

[1]) Wenn z. B. ein Franzose gewordener ehemaliger Oesterreicher den Schutz gegen eine Verletzung eines nur für Oesterreicher geschützten Rechtes anruft, die zur Zeit seines Oesterreichertums geschehen ist, so hängt der Erfolg davon ab, ob man in Frankreich einen ehemaligen Franzosen, nunmehrigen Oesterreicher gegen Verletzungen seines nur Franzosen zustehenden Rechtes schützt, die während seines Franzosentumes ihm zugefügt wurde.

Schutz gerechtfertigt, so bedurfte ihre Geltung dennoch einer ausdrücklichen positiven Erwähnung, weil sonst nach der allgemeinen Norm des § 33 des allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches erst die Nachweisung der zusagenden Reciprocität eintreten müsste, welcher Vorbehalt nunmehr bloss für die im § 39 erwähnten Fälle bedungen wird".

Nun ist freilich die in § 39 angeordnete „zusagende Reciprocität" nicht dieselbe wie die des § 33 des allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches, aber diese merkwürdigerweise nirgends in den Materialien besprochene oder motivirte Verschiedenheit kann die Anwendung des § 33 cit. „sonst" d. h. in den vom Patent nicht geregelten Fällen nicht hindern, erstens, da der einzige Gegengrund in der Auffassung des Urheberrechtes als politisches Gesetz im bürgerlichen Gesetzbuch gelegen wäre, der durch den Charakter des Patentes und seine Auffassung des Urheberrechtes beseitigt erscheint, zweitens da jene Identificirung von § 33 des allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches und § 39 (38) des Patentes in den Motiven im weitern Sinne allerdings richtig ist und drittens, da endlich sich wol Gründe denken lassen, warum man ungedruckte Werke von Ausländern besser behandeln wollte, als gedruckte.

Denn besser sind sie daran, nachdem § 33 des allgemeinen bürgerlichen Gesetzbuches das Princip der rein formellen Reciprocität ausnahmslos aufstellt, demzufolge „den Fremden gleiche Rechte und Verbindlichkeiten wie den Eingebornen zukommen, vorausgesetzt, dass der Staat, dem sie angehören, die hierländigen Staatsbürger in Rücksicht des Rechtes, wovon die Frage ist, ebenfalls wie die seinigen behandele"; also unter dieser Voraussetzung tritt stets der Genuss des vollen oesterreichischen Urheberrechtes ein. Hingegen die Reciprocität des § 38 gewährt den ausländischen Verlagswerken weniger als die formelle Reciprocität, die Gleichstellung mit den Inländern, und auch weniger als die materielle Reciprocität, die Anwendung des im Ausland geltenden Rechtssatzes, indem sie „den in diesem Gesetze ausgesprochenen Schutz" nur „in dem Masse gewährt, als die diesfälligen Rechte der in dem k. k. oesterreichischen Gebiete erschienenen Werke durch die Gesetze des fremden Staates gleichfalls gesichert sind". Der Schutz geht also nie über das oesterreichische Urheberrecht hinaus, bleibt aber in allen Fällen dahinter zurück, in welchen das ausländische Recht dahinter zurückbleibt, so dass der ausländische Verlag immer nur auf denjenigen Satz von beiden Rechten Anspruch hat, welcher den geringern Schutz gewährt. Nichtsdestoweniger

ist dieses engherzige und gerade für das Urheberrecht verfehlte Princip, dem Ausländer kein besseres Recht als das inländische und als sein eigenes zu gewähren, allgemein nicht bloss in Oesterreich, sondern zumal in Deutschland und andern Staaten üblich geworden, ja sogar in die Theorie übergegangen.

Nach dem Patent wird also, und zwar mit Absicht siehe S. 326 der oesterreichische Urheber für bar des Schutzes als Inländer erklärt, sobald er sein Werk ausserhalb Oesterreichs und des ehemaligen deutschen Bundesgebietes erscheinen lässt, hingegen verliert er es dadurch nicht, dass der Verlag nach dem Erscheinen des Werkes ins Ausland übersiedelt, ebensowenig, wie er es durch späteres Uebersiedeln des ausländischen Verlages ins Inland wieder erlangt. Dies gilt aber nicht für den Aufführungsschutz gedruckter Werke, da dieser nach dem Bundesbeschluss von 1857 nur eine Erweiterung des 1841 gewährten Schutzes „der inländischen Verfasser“, und in Art. II keineswegs auf den Fall des inländischen Druckes beschränkt ist, mag dies auch vielleicht ein Versehen sein. — Ein gemeinschaftlich verfasstes Werk ist wol inländisch, sobald nur ein Urheber Inländer ist, und die Erben und Legatare des Urhebers oder Verlegers sind ohne Rücksicht auf ihre Staatsangehörigkeit geschützt.

Erst 1866 ist von Oesterreich mit einem nichtdeutschen Staate wieder ein urheberrechtlicher Vertrag geschlossen worden, und zwar mit Frankreich am 11. December dieses Jahres, publicirt in Nr. 169 des R.G.Bl., der im wesentlichen auf dem Standpunkte der formellen Reciprocität steht, nur nicht bezüglich der Zeitdauer, die vielmehr auf die kürzere von den Fristen der beiden Staaten restringirt wird, ferner bildet zwar nicht vom französischen Standpunkte aus die Vorschrift der in Art. II enthaltenen Förmlichkeiten ein Hinausgehen über diese Reciprocität, weil diese Förmlichkeiten schon im internen französischen Recht vorkommen, wol aber vom oesterreichischen Standpunkte aus, weil das geltende oesterreichische interne Recht sie nicht kennt. Die nationale Qualität der Werke bestimmt sich aber offenbar, was den Schutz gegen Nachdruck betrifft, nur nach dem Erscheinungsort, es genügt, dass dieser in Frankreich, beziehungsweise Oesterreich (unter damaligen Verhältnissen, also samt Ungarn) sich befinde, um nach diesem Vertrag als französisch, beziehungsweise oesterreichisch zu gelten, es werden somit auch solche Werke von Nichtfranzosen in Oesterreich, von Nichtoesterreichern in Frankreich geschützt, und bezüglich des Aufführungsschutzes ist die nationale Qualität ebenso nach dem Lande der ersten Aufführung, oder wenn

gedruckt, des Druckes bestimmt, Art. III. Mithin enthält dieser Vertrag Nichts über die noch gänzlich unveröffentlichten Werke, bezüglich welcher dann die internationalen Bestimmungen der internen (siehe S. 332 II) Gesetzgebungen anzuwenden sind, wonach französische Staatsbürger in Oesterreich und oesterreichische in Frankreich geschützt werden, wie beiderseitige Mitbürger, also rein formelle Reciprocität gilt. Der in Art. VII erwähnte Schutz für Rechtsnachfolger betrifft die Rechtsnachfolger von zuerst in Frankreich oder Oesterreich publicirten Werken, und zwar, weil nichts Beschränkendes gesagt ist, auch die ausserhalb Oesterreichs oder Frankreichs wohnenden oder staatsangehörigen. Vom französischen Standpunkte aus war vermöge des französischen Decretes von 1852 dieser Vertrag, sowie jeder andere internationale Vertrag seit 1852 nicht sowol eine Gewährung von Rechten an Ausländer im Inland, als vielmehr eine Sicherstellung von Rechten Einheimischer im Ausland, indessen enthält er auch zu Gunsten der Ausländer stattfindende Ausnahmen von gewissen Verboten des französischen Urheberrechtes, die das ausländische Urheberrecht nicht kennt, insbesondere in Art. VIII bezüglich der Abdrücke von Zeitungsartikeln, so dass die zeitliche Restriction, welche im Vergleich mit dem Decret von 1852 und seiner Anwendung des längere Frist gewährenden internen französischen Rechtes auf Ausländer nach Art. I Abs. 2 stattfindet, ordentlich wie ein Opfer erscheint, das sich Oesterreich wieder für jene Concession des Art. VIII gefallen lassen musste. Denn dass Art. VIII eine solche ausnahmsweise Concession bildet, zeigt nicht nur das in Art. 1 aufgestellte Princip der formellen Reciprocität, demzufolge das oesterreichische Product, welches nach französischem Gesetz einen Nachdruck oder sonst eine Verletzung des Urheberrechtes bilden würde, nach französischer Anschauung (vgl. Pouillet Nr. 66 und Nr. 556) schutzlos wäre, sondern ausserdem Art. XIV Abs. 2, welche ausdrücklich festsetzt: „Die gegenwärtige Convention soll in keiner Weise das Recht des einen oder des andern der hier vorliegenden Teile beschränken, die Einfuhr solcher Bücher nach seinen eigenen Staaten zu verbieten, welche nach seinen innern Gesetzen oder in Gemässheit seiner Verabredungen mit andern Mächten, für Nachdrücke erklärt sind, oder erklärt werden". Insbesondere scheint dadurch die Bestimmung des Art. I beschränkt werden zu sollen, dass die Urheber „von musikalischen Compositionen oder Arrangements" des andern Staates denselben Schutz zu geniessen haben, wie die des eigenen Staates; es soll dies nicht so verstanden werden, als ob nach französischer Anschauung verbotene „Arrangements"

aus Oesterreich in Frankreich erlaubt und demnach zugelassen seien. Dagegen kann der oesterreichische Verlag in Frankreich Schutz gegen „Arrangements“ nach französischem Recht verlangen, hingegen der französische in Oesterreich nur den oesterreichischen darauf bezüglichen Schutz.

Der Vertrag mit Ungarn (Gesetz vom 16. Februar 1887 Nr. 14 R.G.Bl.) gewährt den Urhebern „mit Inbegriff“ der Verleger den gegenseitigen Schutz, aber nur (im Text steht „daher“) den im andern Staat erschienenen Werken und den daselbst wohnenden oder staatsangehörigen Urhebern, welch Letzteres offenbar nur für ungedruckte Werke gilt, nachdem Absatz 3 nur die im Ursprungsgebiete geschützten Werke und für die Frist des heimatlichen Schutzes schützt, da ferner in Cisleithanien im Ausland erschienene Werke gesetzlich nicht geschützt sind, und nach einem dritten Land der Schutz nicht erteilt wird, und in andern Fällen das Erscheinungsland als Ursprungsgebiet gilt. „Erscheinen“ ist bei schriftlich veröffentlichten Werken das Erscheinen im Druck, nur bei ungedruckten die Aufführung. (Uebrigens kann der Cisleithanier, dessen Werk zum erstenmal in Ungarn aufgeführt wurde, sich bezüglich des Aufführungsschutzes in Cisleithanien auf den zu Gunsten inländischer Verfasser noch bestehenden Bundesbeschluss berufen.)

Mithin erstreckt sich der Schutz in Oesterreich nicht auf ungarische im Ausland erschienene Werke, wie doch in Ungarn, und umgekehrt auch nicht auf oesterreichische im Ausland erschienene in Ungarn, indess sowol auf Schutz gegen Druck, resp. in Ungarn Abschreiben, als gegen Aufführung, in Ungarn aber nicht auch bei nicht vorbehaltenen dramatischen oesterreichischen Werken, weil diese in der Heimat nicht geschützt sind. Aber das kryptonyme oesterreichische Werk kann in Ungarn des längeren Schutzes durch Eintragung in die Rolle teilhaftig werden, so wie dadurch das oesterreichische Werk des ungarischen Schutzes gegen Uebersetzung, es wird also vielfach der Oesterreicher in Ungarn besser geschützt als daheim, wovon indess das Gegenteil, wie wir gesehen haben, engherzig wäre. Eine praktische Erleichterung dieser Eintragungen ist, dass sie beim oesterreichischen Handelsministerium stattfinden und von diesem an die ungarischen Behörden zur Weitereintragung und Veröffentlichung mitgeteilt werden können, anstatt bei der andern, d. h. ungarischen Behörde direct, wie es sonst in Verträgen angeordnet ist. Jedenfalls entsteht die Wirkung aber erst durch die ungarische Amtshandlung. Die übrigen Bestimmungen: Wirkung auf vorhandene Werke, Nicht-

rückwirkung auf frühere Handlungen, Druck und Vorrichtungen, Inventarisirung und Stempelung enthalten nichts Besonderes.

Im Vertrage mit Italien vom 8. Juli 1890 (der natürlich auch für Ungarn gilt) der an Stelle des von 1840 getreten ist, wird sogar ausdrücklich gesagt, dass bei veröffentlichten Werken jenes, wo die erste Veröffentlichung erfolgt ist, als Ursprungsgebiet gilt, und (was auch Anspielung auf ein immerhin mögliches gleichzeitiges Erscheinen in Oesterreich und Ungarn oder gar Oesterreich, Ungarn und Italien ist) bei Veröffentlichung an zwei oder mehreren Orten der Staatsgebiete der vertragsschliessenden Teile; und nur für die nicht veröffentlichten [1]) Werke gilt jenes Gebiet, in welchem der Urheber staatsangehörig ist, als Ursprungsgebiet des Werkes, Art. 3 daselbst. Die in Art. 1 im Gesetze des Ursprungsgebietes geschützte, auf die Frist jenes Gesetzes beschränkte formelle Reciprocität wird Art. 4 gegen Cisleithanien gegen Beobachtung nur der im Ursprungslande vorgeschriebenen Bedingungen und Förmlichkeiten vorgeschrieben, jedoch gegen Ungarn gegen Erfüllung der beiderseitigen Bedingungen und Förmlichkeiten, was sich leicht aus dem realen Zweck der Förmlichkeiten, da, wo Ungarn sie fordert, für diese ergibt (Verwandlung der Kryptonymität in Alethonymität u. s. w.), hingegen scheint die Unterwerfung unter die italienischen Förmlichkeiten, nachdem sie für Cisleithanien nicht gefordert wird, nur ein sachlich nicht begründetes Höflichkeits-Reciprocum, veranlasst durch die ungarischen „Förmlichkeiten", zu sein. [1])

II) Das französische Recht hat aber schon frühzeitig den Begriff der internen, und somit vom Gesetz geschützten Production weiter ausgedehnt. Schon nach dem Gesetz von 1793 Art. 6 ist jeder „citoyen qui mette au jour un ouvrage", geschützt und nach dem von 1810 Art. 40 können die Urheber „soit nationaux, soit etrangers . . . céder leur droit à un imprimeur ou libraire" u. s. w., und dieser erstreckt sich auch auf die Veröffentlichung durch Aufführung im Ausland, Pouillet 845, und den Aufführungsschutz, gewiss ist also ein Franzose ohne Rücksicht auf Ort und Art der Veröffentlichung gegen Aufführung geschützt und ein Fremder gegen Aufführung eines in Frankreich veröffentlichten und gegen jede Veröffentlichung eines unveröffentlichten Werkes.

Der bedeutendste Fortschritt im internationalen Urheberrecht

[1]) Ueber den Begriff der Veröffentlichung gilt offenbar dasselbe wie im oesterreichisch-ungarischen Vertrag, und auch die Möglichkeit, dass der Cisleithanier sich in Cisleithanien für sein zuerst in Italien aufgeführtes Werk auf internes Recht berufe.

wurde aber durch das Gesetz vom 28.—30. März 1852 gemacht, wonach der Nachdruck auf französischem Boden von ausserhalb publicirten Art. 425 Cod. pen. erwähnten Werken ein Delict bildet, ebenso der Handel damit, der nach Art. 427—429 Cod. pen. unter Anwendung von Art. 463 daselbst zu ahnden ist, alles gegen Erfüllung der in Frankreich, zumal durch Art. 6 des Gesetzes vom 19. Juli 1793 geforderten Bedingungen. — Also die Glanzseite ist der Schutz des fremden Verlages ohne Rücksicht auf Reciprocität, die Schattenseite ist die allerdings wol aus der Gleichstellung mit französischen Werken gewissermassen sich ergebende Notwendigkeit jener Formen (Enregistrement und dépôt) und die Gewährung des Schutzes nur gegen Nachdruck, nicht gegen Aufführung, Pouillet 854. Soweit dieses Gesetz den Fremden Besseres einräumt, als die internationalen Verträge, oder weniger (z. B. keine beiderseitige Registrirung) fordert, gilt es statt dieser, und zwar auch statt der nach jenem Gesetz abgeschlossenen Verträge, die also, soweit sie weniger enthalten, nur für den eventuellen Fall einer Aufhebung jenes Gesetzes Bedeutung haben. Siehe Pouillet 850 ff. Der Fremde kann darnach in Frankreich besser gestellt sein als daheim, Pouillet 853.

III) Auf dem Standpunkte des Verlags- und Erscheinungsschutzes stehen (ausser Holland) von internen Gesetzen nur das englische, wie in dem dadurch notwendig gewordenen Act vom 10. Mai 1844 (Constant, Abs. 2 S. 185) gesagt wird, und Dänemark, Art. 9; Portugal und Russland drücken sich darüber nicht deutlich aus.

Dem ungenügenden internationalen Schutz älterer Gesetze (siehe Nachtrag) entsprechen die ältern internationalen Verträge. Meistens

---

[1]) Nachdem über die Gesetze von 1793 und 1810 in dieser Hinsicht verschiedene Meinungen waren, die einen wandten sie, weil in ersterem Abs. 2 es heisst, „tout citoyen mettra“ u. s. w. nur auf Franzosen an, die andern behaupteten, dass citoyen sowol nationaux als étrangers bedeute, denn nur für in Frankreich publicirte Werke war dies durch den Text des Gesetzes von 1810 (Les auteurs soit nationaux, soit étrangers .... peuvent céder leur droit etc.) zweifellos. Der Rapport des Justizministers, der dieses Gesetz beantragte, ist demnach etwas übertrieben und unrichtig (vgl. code civil Art. 11, 726, 912): le droit d'auteur ... est consacré par la législat. franç. au profit des nationaux, et même des étrangers, relativement, aux ouvrages publiés en France. Mais l'étranger, qui peut acquérir .... des meubles et des immeubles, ne peut empêcher .... la contrefaçon .... C'est la .... non seulement ... pas en harmonie avec les règles ... (de) notre droit positif .... mais même contraire à la justice universelle .. qui protége .. (les) productions contre l'usurpation en quelque lieu qu'elles aient vu le jour, à quelque nation que l'auteur appartienne. Une seule condition me parait legitime, c'est que l'étranger, soit assujetti .... aux mêmes obligations que les nationaux.

ist Reciprocität, aber mit zeitlicher oder allgemeiner Beschränkung auf den Schutz des mindern von beiden Rechten zugesagt,[1]) vielfach wird nicht nur die in der Heimat vorgeschriebene, sondern auch die im andern Staat vorgeschriebene, also doppelte Registrirung verlangt, eine das Wesen des internationalen Rechtsschutzes verkennende unerträgliche Uebertreibung der ohnehin sehr lästigen Registrirungsvorschrift, (von der sich die deutschen Staaten gegenüber Frankreich frei zu machen[2]) wussten). Dies wird auch vielfach auf den Uebersetzungsschutz angewandt, indem dieser nur gegen Vorbehalt, Registrirung des Vorbehaltes und Ausführung einer eigenen Uebersetzung gewährt wird, ferner wird Schutz für erlaubte Uebersetzungen, jedoch nicht gegen andere Uebersetzungen gewährt, was in einer eigenen Auslegungsclausel gewöhnlich hinzugefügt wird, in manchen auch Schutz gegen Arrangements, häufig ist auch die gegenseitige Zusicherung, das, was nach dem Rechte des andern Staates, aber nicht nach eigenem Rechte Nachdruck ist, in den andern Staat nicht zu im- und aus dem eignen Staat nicht zu exportiren, ferner der Vorbehalt pressrechtlicher und presspolizeilicher Verbote, Meistbegünstigungen, Mitteilungs- und Ratificationsclausel, manchmal kommen auch Bestimmungen über geteilten Verlag, Versprechen der Ergänzung oder Accomodation vor.

IV) Nach französischem und deutschem Vorbild haben die meisten neueren Gesetze den urheberrechtlichen Begriff des Inlandes weiter ausgedehnt, so Norwegen Art. 45 (Schutz inländischer Urheberschaft und inländischen Verlages), Italien, welches in Art. 1 den Schutz der Urheberschaft zu Teil werden lässt und dem Druck, sowie der Aufführung; für den Druck geht es auch aus der Reciprocität hervor, die Art. 44 für nicht in Italien gedruckte Werke zugesichert ist. Spanien schützt regelmässig nur einheimischen Druck, was daraus hervorgeht, dass es in Art. 47 eine Ausnahme macht, nämlich zu Gunsten spanischer Originalwerke, die in der Fremde gedruckt sind. Die Niederlande schützen daheim gedruckte Werke und ungedruckte Werke von Niederländern, Art. 27; in Schweden gilt nur

[1]) Doch nicht überall, z. B. nicht (ja sogar ausdrücklich das Gegenteil) Belgien-England 1854, dann die ältern Verträge zwischen Frankreich und den deutschen Staaten, mit Ausnahme des badischen Vertrages mit Frankreich von 1851, der jene Einschränkung ausdrücklich enthält.

[2]) An ihre Stelle trat das nur auf Verlangen zu erbringende Zeugnis einer öffentlichen Behörde, dass das fragliche Werk im Ursprungslande Schutz geniesse (Art. 3 der bei Eisenlohr gedruckten französisch-deutschen Verträge).

Urheberschutz (und auch für kryptonymen schwedischen Verlag, solange seine Ausländerschaft nicht bewiesen, Art. 45); ebensowol in Belgien, Art. 1, nachdem dort dem Urheber als solchem das Recht beigelegt wird, nicht minder in der Schweiz, Art. 1. Das ungarische Gesetz geht am weitesten, es proclamirt Verlags- und Urheberschutz und letzteren nicht nur für die ungarischen Staatsbürger, sondern auch für seit zwei Jahren ansässige und öffentliche Steuern entrichtende ausländische Einwohner, § 78.

Das deutsche Reich insbesondere hat schon durch die interne Gesetzgebung den Kreis der durch das Urheberrecht geschützten Werke wesentlich erweitert in den untenstehenden Bestimmungen.[1])

Demnach enthält das Reichsgesetz bezüglich der Inländerschaft das Doppelprincip des Urheberschutzes und des Verlagsschutzes, d. h. es genügt, dass entweder Urheber oder Verlag inländisch seien, der Schutz geht durch ausländischen Verlag nicht verloren, und in beiden Fällen kommt der daraus hervorgehende Schutz auch den am Werke als Urheber oder Verleger beteiligten Ausländern samt Rechtsnachfolgern ohne Rücksicht auf ihre Staatsangehörigkeit oder Ansässigkeit zu. Zur Inländerschaft des Urhebers ist die Reichsbürgerschaft, zu der des Verlegers bloss die Niederlassung im Reichsgebiet, (weder Einwohnerschaft noch Staatsbürgerschaft) erforderlich, es genügt bei mehrfachen Niederlassungen auch, dass eine Niederlassung sich im Reichsgebiet (so z. B. Rieter-Biedermann in Winterthur und Leipzig) befinden. Die Inländerschaft braucht im Gegensatz zum oesterreichischen Recht, weil sie hier dem Werk beigelegt wird, nur im Moment der geschehenen Rechtsverletzung; dagegen nicht der Rechtsverfolgung vorhanden zu sein, trotz der entgegengesetzten Meinung

[1]) § 61. Das gegenwärtige Gesetz findet Anwendung auf alle Werke inländischer Urheber, gleichviel ob die Werke im Inlande oder Auslande erschienen, oder überhaupt noch nicht veröffentlicht sind.

Wenn Werke ausländischer Urheber bei Verlegern erscheinen, die im Gebiete des norddeutschen Bundes ihre Handelsniederlassung haben, so stehen diese Werke unter dem Schutze des gegenwärtigen Gesetzes.

§ 62. Diejenigen Werke ausländischer Urheber, welche in einem Orte erschienen sind, der zum Deutschen Bunde, nicht aber zum Norddeutschen Bunde (an dessen Stelle dann das Reich getreten ist) gehört, geniessen den Schutz dieses Gesetzes unter der Voraussetzung, dass das Recht der betreffenden Staaten den innerhalb des Norddeutschen Bundes erschienenen Werken einen den einheimischen Werken gleichen Schutz gewährt, jedoch dauert der Schutz nicht länger als in dem betreffenden Staate selbst. Dasselbe gilt von nicht veröffentlichten Werken solcher Urheber, welche zwar nicht im Norddeutschen Bunde, wol aber im ehemaligen deutschen Bundesgebiete staatsangehörig sind.

Endemanns, (und auch Dambachs), und selbst wenn es sich um einen mündlichen Vortrag oder eine blosse Aufführung handelt, denn auch hier ist das Werk und nicht die Handlung der Aufführung, Recitation etc. das Geschützte, dies gegen Dambach (der übrigens damit selbst seiner auch unrichtigen Meinung, dass der Zeitpunkt des Vortrages entscheide, widerspricht.

Dasselbe Princip wird, obwol etwas geändert, angewandt auf das internationale Urheberrecht, soweit es vom Reichsgesetz geregelt ist, nämlich bezüglich der Länder des ehemaligen Deutschen Bundes.

Hier nämlich geht der Schutz für den diesen Ländern angehörigen Urheber durch Erscheinen in einem dritten Staate verloren.

Sowol jene Modification, als auch manches Andere ist aber offenbar dadurch zu erklären, dass § 62 dem Inhalt nach eine Ausführung von Art. XIII des Prager Friedens ist, die schon vermöge der Aufhebung aller früherer Bestimmungen, also auch der mit dem Reichsgesetz inhaltlich übereinstimmenden Bundesbeschlüsse nötig war), also nur eine Aufrechthaltung des alten Bundesrechtes, welches auch dem auswärtigen Erscheinen inländischer Werke keinen Schutz gewährte, indem nur dieses Recht von den ehemaligen Bundesländern, zumal Oesterreich dem neuen Reich gewährt wird.

Hingegen ist eine wesentliche Verminderung des Rechtes der Bundesbeschlüsse in dem Entwurfe nicht vorhanden gewesen, sondern erst auf Antrag des Abgeordneten Oetker in der zweiten Lesung zum damaligen § 74 hinzugekommen, derzufolge bezüglich der Zeitdauer die Ausdehnung nicht über die Schutzfrist des betreffenden Staates hinaus stattfindet.

Demzufolge gestaltet sich das urheberrechtliche Verhältnis zwischen Oesterreich und dem deutschen Reich so: Oesterreich (Cisleithanien) gewährt den ehemaligen Bundesländern vollen Gesetzesschutz, den ehemaligen Nichtbundesländern nach § 39 des Patentes bis zum Masse des Reichsgesetzes, also, da dieses fast immer weitergeht, mit wenigen Ausnahmen, z. B. posthumis, denselben Schutz wie jenen. Daher findet das Reichsgesetz nach § 62 daselbst Anwendung auf das ehemals nichtbündische Oesterreich (also nicht auf Ungarn, Dalmatien, Galizien und die Bukowina), so dass oesterreichische Urheber für Manuscripte und oesterreichische Verlagswerke den Schutz des Reichsgesetzes mit Beschränkung auf die Fristen des Patentes geniessen. Zufolge des geringern Schutzes des Patentes ist also der Deutsche in Oesterreich weniger geschützt als daheim, hingegen der Oesterreicher in Deutschland sachlich besser als zu Hause, zeitlich fast immer ebenso gut, so z. B.

geniesst eine in Oesterreich erschienene Oper auch ohne Vorbehalt Schutz gegen Aufführung in Deutschland, in Oesterreich nur mit Vorbehalt, günstiger aber als der Oesterreicher, der sein Werk in Oesterreich hat erscheinen lassen, ist der Oesterreicher daran, der sein Werk im ehemals bündischen Reich erscheinen lässt, denn dann geniesst er im Reich den vollen Schutz des Reichsgesetzes und in Oesterreich den vollen Schutz des oesterreichischen, auch wo dieser länger dauert als im Reichsgesetz, während der erstere den Schutz des Reichsgesetzes nur geniesst, solange der oesterreichische dauert.

Schon vor der Berner Convention hat der norddeutsche Bund Verträge geschlossen mit der Schweiz am 13. Mai 1869 und dann das Reich am 22. Mai 1881, dieses ferner am 19. April 1883 mit Frankreich, am 12. December desselben Jahres mit Belgien, und am 20. Juni 1884 mit Italien, ausserdem wurde dem früher geschlossenen Vertrage zwischen Preussen und Grossbritannien Ausdehnung auf jene Teile des Reiches gegeben, die bis dahin keinen Vertrag mit Grossbritannien geschlossen hatten, und zwar durch eine Convention vom 2. Juni 1886.

Der Vertrag mit der Schweiz steht im wesentlichen auf demselben Standpunkte wie der Oesterreichs mit Frankreich: Formelle Reciprocität mit Dauer des Schutzes nach dem minder günstigen Recht Bestimmung der Zugehörigkeit nach dem Erscheinungsland, also Geltung nur für bereits erschienene (gedruckte oder aufgeführte oder öffentlich angestellte) Werke, Ausnahmen bezüglich des Abdruckes aus Zeitungen etc. vom Nachdrucksverbot, Einfuhrverbot für Nachdrücke etc., eigentümlich ist die Form, der Inhalt wird nämlich in Bestimmungen, die für den Norddeutschen Bund gelten, einerseits, und in solche, die für die Schweiz gelten, andererseits geschieden, was wol dadurch veranlasst war, dass der Norddeutsche Bund damals noch kein einheitliches Urheberrecht hatte, und auch die Schweiz ein solches nur für die Mehrzahl der Cantone im sog. Concordat von 1856.

Einen grossen Fortschritt bildet dagegen der Vertrag zwischen Deutschland und Frankreich vom 19. April 1883.[1]) Vom reichsdeutschen Standpunkt besteht er erstens darin, dass im Verkehr mit Frankreich im wesentlichen die Principien des Reichsgesetzes zur Geltung gebracht sind, und daher auch eine grössere Freiheit von Verboten, als das französische Recht kennt; vom Standpunkt des Völkerverkehrs aber ist das Wichtigste, dass auch nichtveröffentlichte Werke ausdrücklich geschützt werden, und für diese daher die Zugehörigkeit

[1]) Siehe Dambach, L. V.

nach der Staatsangehörigkeit der Urheber vertragsmässig beurteilt wird. (Art. 1, wo von inländischen Urhebern die Rede ist.) Ferner werden die Urheber auch bei drittländischem Verlag und Wohnort. und ebenfalls zum erstenmal ausdrücklich (obwol stillschweigend schon in ältern Verträgen, z. B. dem französisch-oesterreichischen mehr enthalten war, siehe oben S. 329) Werke geschützt, die in einem der beiden Länder veröffentlicht sind, „deren Urheber einer dritten Nation angehört“, hier aber merkwürdigerweise nur der Verleger, nicht der drittländische Urheber[1]) hingegen wieder die Verleger, sobald sie ihr Werk in einem dritten Land erscheinen lassen, und ebenso die drittländischen sonstigen Rechtsnachfolger (z. B. Erben) eines Urhebers, der Angehöriger der vertragschliessenden Länder war. Dann wird ferner das Princip der formellen Reciprocität mit zeitlicher Bestimmung des Schutzes nach dem Recht mit den kürzeren Schutzfristen ausgesprochen, die deutsche Jurisprudenz, so auch Dambach und Daude, wollen aber dies dahin ausdehnen, dass nicht bloss in zeitlicher, sondern auch in sonstiger Hinsicht immer nur das den geringen Schutz gewährende Recht zur Anwendung kommen kann, weshalb z. B. kein Schutz für plastisch-geographische Abbildungen, kein Schutz gegen Variationen etc. für deutsche Werke in Frankreich behauptet wird. Indessen hat diese in Deutschland schon bei der Beratung des Reichsgesetzes als selbstverständlich bezeichnete Ansicht, aus der auch (siehe oben S. 336) der Zusatzantrag zu § 62 hervorging, doch höchstens nur die Richtigkeit de lege ferenda für sich, den Wortlaut und Geist des deutsch-französischen Vertrages gegen sich, insbesondere scheint gerade die Erwähnung von nach deutschem Recht nicht geschützten Objecten, in Art. 1, auf das Gegenteil zu deuten, ferner die Erwähnung von Bearbeitungen, gegen die das deutsche Recht keinen Schutz gewährt, in Art. 6, und vollends der Zusatz, dass dies den betreffenden Gerichten nach Massgabe der Gesetzgebung jedes der beiden Länder zu entscheiden vorbehalten sei. Auch die Bestimmungen über den geteilten Verlag, A. 11 f., wonach Exemplare, die in andern Landen verlegt worden sind,

[1]) Also der Grundsatz des § 61 des Reichsgesetzes ist nicht vollständig durchgeführt, und somit die Parallele L. V. S. 8 nicht ganz richtig.

[2]) Geteilter Verlag bildet daher im Allgemeinen eine Beschränkung der Ausschliesslichkeit für das Verlagsrecht auf ein bestimmtes Gebiet, derart, dass auf dem andern Gebiet gar keine Berechtigung und auf drittem Gebiete eine nicht ausschliessliche Berechtigung besteht. Die Berner Convention (siehe Orelli, II, 118) erwähnt den geteilten Verlag nicht, kennt ihn also, wie Orelli mit Recht meint, nicht, wol aber der französisch-schweizerische und der spanisch-italienische Vertrag.

selbst dann in Frankreich confiscirt werden, wenn sie nicht zum Handel, sondern nur zum persönlichen Gebrauch eingeführt werden, wo also eine eminent französische Anschauung zur Geltung kommt, während in Deutschland ein solcher Import des französischen Verlags nicht confiscirt wird, sprechen dagegen, und hier deutet selbst Dambach diese Bestimmung so. Endlich kommt noch dazu, dass das interne französische Gesetz über internationalen Schutz den Grundsatz der formellen Reciprocität schlechthin aufstellt, schwerlich war man gewillt, ihn im Vertrag mit Deutschland so gänzlich fallen zu lassen.

Ausserdem gibt es noch ältere und jüngere Verträge zwischen verschiedenen Staaten, von welchen in Deutschland gegenwärtig bloss die früher von deutschen Staaten und England Geschlossenen Geltung haben, und zwar der zwischen England und Preussen von 1846 durch die neue Convention von 1886 für das Reich, soweit nicht für diese Gebiete andere, mithin ein vielheitliches Vertragsrecht Deutschlands mit England noch heute bewirkende Verträge gelten.

Auch die neueren Verträge in- und ausserhalb Deutschlands haben gemeinsam die formelle Reciprocität bezüglich der im andern Land im Druck erschienenen oder bezüglich der Aufführung, zuerst aufgeführten Werke, in einigen wird sie aber dem Fremden nicht über die Grenzen seines einheimischen Rechtes hinaus gewährt. Uebersetzungen also auch Arrangements wird Schutz gewährt mit der S. 334 erwähnten Auslegungsclausel, Schutz gegen Uebersetzungen, gegen Vorbehalt, Registrirung und wirklich erscheinende eigene Uebersetzung. In einigen wird der Schutz gegen Uebersetzung nur beschränkt gewährt, einige erwähnen ausdrücklich Schutz gegen Arrangements, die Verpflichtung, keine Nachdrücke des fremden Werkes zu exportiren, und die Berechtigung den Import zu inhibiren, fast alle enthalten die Censurclausel, die Mitteilungsclausel, die Freiheit für Journale mit gewissen Ausnahmen, die Rückwirkung auf schon bestehende Nachdrücke oder Nachdrucksvorrichtungen, manchmal auch Meistbegünstigung [1]) und Anbot guter Dienste. In manchen werden teilweise absolute, nicht durch Bezugnahme auf die beiderseitigen Gesetze Bestimmungen getroffen, so im französisch-spanischen die Bestimmung der Schutzfrist auf 50 Jahre.

Wie nun überhaupt die internationalen Verträge über Urheberrecht stets die interne Gesetzgebung zumal über die Rechte nichtein-

---

[1]) Diese für Frankreich-Schweiz auch bezüglich der schon bestehenden Begünstigungen, Art. 1 daselbst.

heimischer wiederspiegeln, so finden wir, dass in neueren Verträgen obwol sie meistens über dieselben Punkte Bestimmungen enthalten, Ausdehnungen und grössere Freiheiten eingetreten sind, erstere nicht bloss auf die in andern Landen erschienenen Werke, sondern auf ihre Urheber, selbst wenn das Werk an einem dritten Ort erschienen ist (wie der deutsch-französische es festsetzt), je nachdem einer von beiden Teilen so liberal in der internen Gesetzgebung war, was aber durch die interne Gesetzgebung des andern Teils oft vielfach gehemmt wird. Ferner ist der Registrirungszwang entweder aufgehoben, (so Frankreich-Spanien und -Italien) [1]) oder durch blosse Bescheinigung des noch daheim bestehenden Schutzes durch die heimische Behörde ersetzt, so Frankreich-Belgien Art. 3.

Wir kommen zur Berner Convention.

Nach [2]) dem ganz vergeblichen, S. 321 erwähnten Versuche eines Holländer Buchhändlers beim Aachener Friedenscongress von 1748 die Vereinbarung eines allgemeinen internationalen Urheberrechtes anzuregen, kam es, wie wir gesehen haben, zu einer internationalen Vereinbarung über dieses Recht in Wirklichkeit erst durch die preussischen Conventionen und durch die in den Bundes- und Schlussacten vorhergesehenen Bundesbeschlüsse. Aber eine allgemeine internationale Vereinbarung bildeten diese nicht, weder in politischer Beziehung, nachdem nur deutsche Staaten daran teilnahmen, noch in litterarischer und künstlerischer, es handelte sich um den Schutz deutscher Litteratur und Kunst und um den deutschen litterarisch-künstlerischen Binnenverkehr, auch stand dieser Schutz in tatsächlichem und rechtlichem Zusammenhang mit dem allgemeinen Bundesverhältnis der betreffenden Staaten. Auch der oesterreichisch-italienische Vertrag war, obwol er mehrere Staaten umfasst und den Verkehr nicht nur zwischen der italienischen Cultur dieser Staaten, sondern auch der italienischen daselbst und der nichtitalienischen in Oesterreich international regeln sollte, doch keine Vereinbarung, welche principiell den internationalen Verkehr überhaupt, nicht nur den zwischen gewissen Staaten und Völkern urheberrechtlich regeln sollte. Dies war erst unserem Zeitalter, dem letzten Drittel des neunzehnten Jahr-

---

[1]) Aber nicht überall, z. B. nicht Frankreich-Schweiz, Art. 3 daselbst. Der französisch-spanische Vertrag fordert schlechthin Nachweis des einheimischen Schutzes, der französisch-italienische schützt auch choreographische Werke, conform der italienischen Gesetzgebung.

[2]) Dies nach der Botschaft des schweizerischen Bundesrats vom 19. November 1886 und dem Droit d'auteur I 1.

hunderts vorbehalten, nachdem der geistige Verkehr auch eine internationale Ausdehnung gewonnen hatte, welche einen urheberrechtlichen Schutz dafür nötig machte.

Wirklich ging die Anregung dazu von Künstlern und Gelehrten aus. Es entstand ein eigener Congress für litterarisch-artistisches Eigentum, der zu Brüssel 1858 gehalten wurde, und aussprach: „Il est désirable, que tous les pays adoptent pour la propriété des ouvrages de littérature et d'art une legislation reposant sur des bases uniformes“.

1871 bildete sich eine Commission deutscher Buchhändler zur Beratung eines Entwurfes für die Regelung der Beziehungen Deutschlands zu andern Staaten auf urheberrechtlichem Gebiet. Neue Congresse wurden 1861 u. 1877 zu Antwerpen gehalten und durch Frankreich organisirt seit 1878 und ebenso in England 1879, und so kam es zur Association littéraire internationale, welche alljährlich Congresse hielt (1880 Lissabon, 1881 Wien, 1882 Rom) und zu einer in Rom beschlossenen ausserordentlichen Sitzung in Bern 1883 zur „élaboration d'un programme pouvant servir de formule à une convention universelle“. Ein Conventionsentwurf kam zu Stande und wurde am 13. September angenommen, dieser sollte vom schweizerischen Bundesrate zur Grundlage des Versuches gemacht werden, eine internationale Union zum Schutz des litterarisch-künstlerischen Urheberrechtes zu bilden. Der Bundesrat ging darauf ein und erliess am 3. December 1883 ein Circular an alle Regierungen modern-civilisirter Staaten unter Mitteilung des Entwurfes und Sitzungsprotocolles. Das Circular enthielt die Erklärung zur Bereitschaft, eine diplomatische Conferenz einzuberufen, „welche die nach dem gegenwärtigen Stand der innern Gesetzgebung jedes Landes und des internationalen Rechtes annehmbaren gemeinschaftlichen Bestimmungen zu prüfen hätte“.

Und so kam die erste Conferenz am 8. September 1884 zu Bern zu Stande, und nach abermals zwei Conferenzen (1885, 1886) am 9. September 1886 die Convention selbst der am 1. Januar 1891 (Droit d'auteur IV, 1) beigetreten waren Deutschland, Belgien, Spanien, Frankreich, England, Italien, Schweiz, Luxemburg, Monaco, Tunis, Haiti. Oesterreich war nach Teilnahme an der 1884er Conferenz zurückgetreten, auch manche andere Staaten.

Dass die Berner Convention mehr als einen grossen Fortschritt auf dem Gebiete des internationalen Urheberrechtes bildete, ist zweifellos, Meili formulirt diese Fortschritte dahin, 1) dass die geistige Schöpfung in Litteratur und Kunst ist in der ganzen Union zu einem

Rechtsgute erklärt werden, das nach Massgabe der einheimischen Staatengesetzgebung geschützt wird. Der Eingriff in dieses Rechtsgut bildet ein internationalrechtliches Delict, 2) die Beschränkung der Bedingungen auf die im Ursprungsland vorgeschriebenen Bedingungen, 3) die Bestimmung des Ursprungs nach der Nationalität des Urhebers bei nichtveröffentlichten Werken und nach der Nationalität (d. h. dem Erscheinungsort) des Werkes, wenn es veröffentlicht ist, ohne Aenderung durch spätere Rechtsübergänge, 4) das selbständige Urheberrecht aller Verleger im Unionsgebiete, 5) das, wenn auch limitirte, Uebersetzungs(allein)recht, 6) das internationale Veto gegen den Erlass widersprechender Gesetze. Meili hätte dem noch die Bildung einer Union zu diesem Zwecke und von Unionsorganen hinzufügen können, was in der Tat, und insbesondere für die Weiterbildung des internationalen Rechtes materiell und formell von grösster Bedeutung ist.

Doch bei aller Anerkennung des Geleisteten muss man sagen, dass das durch die Convention geschaffene internationale Recht keineswegs in jeder Beziehung auf der Höhe der Zeit steht, sondern in wichtigen Punkten materiell und formell hinter andern, oft weit ältern Conventionen und internen Gesetzen zurückbleibt. Dies gilt vor Allem bezüglich der Nationalität des Urhebers und ihren Wirkungen. In dieser Hinsicht ist schon die deutsche Bundesgesetzgebung und das oesterreichische Patent liberaler, indem sie bezüglich der im Gebiet ihrer Competenz erschienenen Werke nicht nur den Verleger, sondern auch den Urheber ohne Rücksicht auf seine „Nationalität" schützen und bezüglich der Aufführung jedes Werk von einem „inländischen" Verfasser, mag es auch im Ausland in Druck erschienen sein. Gar nach dem Reichsgesetz wird jeder Inländer gegen Druck oder Aufführung ohne Rücksicht auf den Erscheinungsort geschützt. Die Berner Convention aber lässt den Schutz für den Angehörigen der Unionslande verloren gehen, sobald er sein Werk ausserhalb der Unionslande in Verlag gibt, und zwar sowol bezüglich des Druckes, als auch der Aufführung, wie sich aus Art. 2 und Art. 9 ergibt. Andererseits aber lässt sie den nicht unionistischen Urheber nicht teilnehmen an dem Schutz, den sie seinem unionistischen Verleger spendet, und schafft, so wie der deutsch-französische Vertrag ein wirklich hochreactionäres Verlegerrecht anstatt eines Urheberrechtes in Art. 3.

Sobald man also an die Berner Convention mit der Frage herantritt, ob sie in jedem einzelnen Punkt, oder auch nur in den Hauptpunkten das Höchste und Vollste geleistet habe, was als Forderung des Zeitgeistes durch bisher schon bestehende Rechtssätze über inter-

nationales Urheberrecht seinen Ausdruck gefunden hat, oder mit andern Worten, ob sie jeden Fortschritt des bisherigen internationalen Urheberrechtes mitgemacht hat, so muss die Antwort sehr entschieden verneinend lauten. Es zeigt dies eben, wie wenig noch alle jene Fortschritte allgemeine Rechtsüberzeugung der gebildeten Völker geworden sind, und wie auch hier ein „Weltrecht“ auch nur im Sinn eines Rechtes der indogermanischen Raçe noch in weiter Ferne steht, wie schwer daher die andere Forderung zu erfüllen sein wird, dass die interne Gesetzgebung aller gebildeten Völker principiell für das Urheberrecht so wenig Unterschiede mache, wie für andere Privatrechte.

Im Uebrigen ist noch Folgendes zu bemerken 1) die formelle Reciprocität wird auch für allfällige spätere Gesetze des einen Unionslandes gegenüber den Angehörigen oder Werken anderer Unionsländer eingeräumt, Art. 2; 2) die Berner Convention beschränkt die Dauer des Schutzes in jedem Unionslande für andere Unionisten auf die in ihrem Unionslande geltende Frist, lässt aber noch entschiedener durch ihre Ausdrucksweise die Beschränkung als eine rein zeitliche erscheinen,[1]) als andere Urheberrechtsgesetze und internationale Conventionen, um so mehr müssen wir hier annehmen, dass im Uebrigen nur dann, die Berner Convention den Schutz verweigert, wenn man sich sagen muss, im Heimatslande wird dieses Werk, dieser Urheber nie oder nie auf die im einzelnen Fall fragliche Art geschützt. (Jedoch ist die zehnjährige Frist für den Uebersetzungsschutz sicherlich eine Ausnahme, die auch da gelten soll, wo der Uebersetzungsschutz für einheimische Werke nicht so lange dauert, gerade so wie beim französisch-deutschen Vertrag, siehe Dambach S. 30, 31). Uebrigens hat die interne Gesetzgebung schlechthin für alle Unionsländer zu gelten bezüglich der Beurteilung von Bearbeitungen musikalischer Compositionen, welche nämlich Art. 10 den Gerichten der Unionsländer nach Massgabe der besonderen Bestimmung ihre Landesgesetze anzuwenden freistellt. Immerhin werden also Variationen und Phantasieen, ja selbst polyphone Verarbeitungen der deutschen Musik in Frankreich und Belgien z. B. als Arrangements und contrefaçons gelten, aber wenigstens ist es verhindert, dass dieser Grundsatz da, wo er bisher nicht galt, für die andern Unionsländer zur Geltung gekommen, und soweit allgemeines internationales Recht und dann wol auch bald allgemeines internes Recht geworden wäre, vgl. S. 200.

[1]) Art. 1 Abs. 2 la jouissance . . . . . ne peut excéder, dans les autres pays, le durée de la protection accordée dans le dit pays d'origine.

Ferner ist wol die Möglichkeit der Verwandlung des Kryptonym-Schutzes in Alethonym-Schutz für jene Unionswerke auch mit Wirkung für andere Unionsländer ermöglicht, deren interne Gesetzgebung eine solche Verwandlung kennt, Art. 11.

Endlich ist bezüglich der Einfuhr von Nachdrücken dasselbe wie in andern bisherigen internationalen Verträgen bestimmt und nebst Bestimmungen über die zeitliche Grenze der Wirkung dieser Uebereinkunft, auch noch ausdrücklich festgesetzt, dass die bereits bestehenden Verträge, soweit sie mehr oder andere Rechte zugestehen, nicht derogirt sein sollen (art. addit.).

Nachträge und Verbesserungen.

Über Italien schreibt Burney I, 139, dass die Kunst des Musikalienstiches in Kupfer gänzlich verloren scheine, denn er hätte nicht ein gestochenes Werk auftreiben können, es gäbe keine Musikalienhandlungen, nur ein Buchhändler di Castro hätte mit geringem Erfolg Duo's und Trio's gedruckt herausgegeben, aber die Wut nach Novitäten sei so gross, dass sich der Stich und Druck nicht lohne, auch lebten zu viele Leute vom Notencopiren, als dass man sie dieses Erwerbes berauben könnte. — Somit ist in Italien, dem Vaterlande der Musik, ein gesetzliches musikalisches Urheberrecht erst durch die neueren Gesetze (seit dem neapolitan. von 1828, s. Rosmini S. 49) entstanden.

Zu S. 59 Anm. 1. Diese übrigens auch in anderer Beziehung mangelhafte, nämlich geradezu widerspruchsvolle Entscheidung ist nicht vom Dezember, sondern vom 10. Mai 1889, Plenarentscheidungen XI, 1272.

Zu S. 73 Anm. 2. Eine Brüsseler Entscheidung vom 24. Mai 1887, droit d'auteur von 1888, 9 S. 94 sagt allerdings, dass nicht untersucht werden könne, ob das nachgedruckte Arrangement selbst ein unerlaubtes sei. Übrigens war in diesem Fall die Autorisation nachgewiesen.

Zu S. 84 Z. 6 statt op. 12 lies op. 23.

Zu S. 87. Entstanden ist das Dépôt und Register allerdings nicht eigentlich aus dem Streben, ein Beweismittel für die Urheberschaft zu gewinnen, sondern beide Institute sind, für den Continent wenigstens, Überreste des alten Privilegienwesens, wie auch anderwärts hervorgehoben ist. Besonders deutlich ist dies für Frankreich, wo 1777 durch arrêt du conseil das Recht des Urhebers auf ein Privilegium bei litterarischen Werken, und 1786 bei musikalischen Werken anerkannt wurde. Pouillet 2 S. 10 und 4 S. 13, und noch mehr für das sächsische Mandat von 1773, siehe S. 18 Anm. 2.

Zu S. 132 f. Dieser Darstellung des dänischen Gesetzes vom 23. Februar 1866, die im Original nicht zu bekommen war, liegt die Übersetzung von Constant zu Grunde, die von „épouse“ und „elle“ spricht, während in der Hedeler'schen Ausgabe S. 128 stets von dem Ehegatten die Rede ist. Übrigens wird durch dieses Gesetz dem Gatten oder der Gattin ein Recht gewährt für den Fall, dass der testamentarische Erbe des Urheberrechts vor 30 (resp. nach dem Gesetz von 1868 50) Jahren seit dem Tode des Urhebers gestorben ist, ohne es voll ausgeübt zu haben.

Zu S. 138. Über die Bach'schen Bearbeitungen Vivaldi'scher Werke vgl. Spitta I 409 ff., II 626.

Zu S. 143 ff. Diese Wirkung der Miturheberschaft auf Verabredung ist auch für Frankreich in einem Urteil des tribunal civil de la Seine 16. April 1886, droit d'auteur 1888 II, 19 anerkannt.

Zu S. 160, 163, 164. Eine Leipziger gerichtliche Entscheidung vom 10. März 1890 erklärt, dass die Fabrikation und Feilhaltung der „Notenscheiben" (disques) für die „Phönix" genannten Instrumente nicht unter § 18 des Reichsgesetzes falle. Die leichtere Möglichkeit ihrer Fabrikation, der billigen Preise als bei Instrumenten mit einlegbaren Walzen macht allerdings den Componisten grösseren Schaden als jene anderen Instrumente, das ändert aber nichts am Princip. Die Klage wird daher abgewiesen, ebenso bemerkt die Entscheidung von Gera vom 23. Mai 1890 bezüglich der sogenannten Clariophone. Eine Leipziger Entscheidung vom 28. Mai dagegen erklärt Notenscheiben für Nachdruck, mit der Begründung, dass die Zeichen daselbst in gewöhnliche Noten durch einen Musiker übersetzt werden können, der die Einrichtung des Instruments kennt, auch einlegbare Walzen seien von der Berner Convention nur ausgenommen, wenn man nach den darauf befindlichen Spitzen und Stacheln das Musikstück lesen könne. Die erste Leipziger Entscheidung erklärt bei der Schwierigkeit der Entzifferung selbst den übrigens von ihr geläugneten Umstand der Lesbarkeit des Musikstückes nach diesen Scheiben für unerheblich, so dass gleichermassen wie die Fabrikation von Spieldosen mit Walzen, die man vertauschen kann, auch die von Instrumenten mit Scheiben, die man vertauschen kann, für erlaubt gelten muss.

Dem Aufsatz von Rosmini Dr. d'aut. III. 9 S. 93 könnte de lege lata auch nur unter der Voraussetzung zugestimmt werden, dass auch die Notenscheiben wirklich „un rôle parfaitement semblable à celui des notes musicales spielen", was aber entschieden geläugnet werden muss. Es ist nicht wahr, dass der Musiker aus diesen Scheiben allein das Tonstück erkennen und darnach auf einem andren Instrument spielen kann. Der vielfach hervorgehobene Umstand, dass die Scheiben vom Instrument getrennt und so verkauft werden können, ist vollends ganz unerheblich.

Zu S. 170. Auch in zwei neueren Entscheidungen des Reichsgerichts vom 25. März 1887 (Dr. d'aut. III, 5 S. 50 ff.) ist diese Anschauung ausgesprochen worden, indem ein Theaterdirektor wegen mehrfacher Copierung der Geigenstimmen des „fliegenden Holländers" für die öffentliche Aufführung verurteilt wurde.

Zu S. 180. Die Leopardi'schen Dichtungen sind bekanntlich Canzonen und nicht Sonette.

Zu S. 191. Im sächsischen Mandat von 1831 (Eisenlohr. Nachtr. S. 39) ist mit der Bemerkung: „Bei musikalischen Compositionen, bei denen namentlich bloss die auf mechanische Verarbeitung beruhenden Arrangements als Nachdruck anzusehen sind, ist zur Beurteilung des Verlagsrechtes die Melodie als Grundsatz der diesfallsigen Entscheidungen anzunehmen", gewiss der konkrete Tonsatz gemeint.

Zu S. 192 Anm. Abs. 2 in fine. Nachdem ich durch die hiemit bestens bedankte Güte des Herrn Advokaten Dr. Spindler in Prag das Original, und die angefochtene Nachbildung zu sehen bekommen habe, kann ich es als zweifellos erklären, dass in der Entscheidung des obersten Gerichtshofes unter „Melodie"

der concrete Tonsatz verstanden ist, nachdem der Nachdruck nichts anderes als eine Transponirung des Originales, der „Stephanie-Gavotte“ von Alph. Czibulka, op. 312, Prag, Em. Wetzler, aus D dur nach C dur mit Weglassung und Änderung von ein paar Tacten, unter den Namen „Królewna-Gawot, R. Albertson, Krakow Lutnia Krakowska“ ist.

Zu S. 195 Anm. 1. Nach J. Chr. Kittel (siehe die Peters'sche Ausgabe dieser Var., Nr. 12 der Bach'schen Clavierwerke) ist das „Quodlibet“ zum Schluss der Goldberg'schen Variationen eines im ältesten Sinn, nämlich aus den Liedern „Ich bin so lange nicht bei Dir gewesen“ und „Kraut und Rüben“. Indessen kann es vermöge des teilweise imitatorischen, teilweise nicht-imitatorischen Stils als Quodlibet im Sinne der Stilmischung gelten.

Zu S. 200. Aber die Zusammenstellung der königlichen Urheberrechtscommission Art. 18 (Hedeler 67) bezeichnet als Verletzung des Urheberrechts an einer musikalischen Composition nach englischem Recht „Nachmachungen mit Änderungen, um die Musik einem andern Zweck oder Instrumente anzupassen . . . derart . . . dass die wesentliche Übereinstimmung (also der concrete Tonsatz) durch das Ohr erkennbar ist.“

Zu S. 201—203. Nach einer Entscheidung des obersten Gerichtshofes vom 10. März 1857 (Sammlung Nr. 2151) ist die Art der Angabe des Originals gleichgültig, die Äusserung in der Vorrede, das fragliche Werk benützt zu haben, genügt. Das ist wohl nicht richtig. Mindestens muss die Angabe der Quelle unmittelbar bei der citierten Stelle, so dass diese als solche erkennbar wird, stattfinden. — Das charakteristische für die im Pat. § 6a erlaubten Musikcitate ist übrigens, dass sie fragmentarisch sein müssen, sicherlich ist aber unter der erlaubten „Aufnahme einzelner Themata musikalischer Compositionen (im weitesten Sinn = Tonwerke) in periodisch erscheinende Werke“ auch die Aufnahme von nicht-thematischen Figuren gemeint, und nach Analogie auch für nichtperiodische Werke gestattet. Die Ausnahmen vom Nachdrucksverbot in § 5b gelten aber nicht für Tonwerke, wie schon die nur für litterarische Werke angemessene Beschränkung auf einen Druckbogen (der bei Musikalien ein ganzes langes vollständiges Stück umfassen würde) andeutet. Es dürfen also in Zeitschriften, wie dies heutzutage häufig vorkommt, erscheinende Musikstücke niemals eigenmächtig nachgedruckt werden.

Zu S. 207. Das deutsche Reichsgericht hat in einem Falle, wo ein Verleger eine Zahl von Exemplaren eines Züricher Gesangbuches kommen und einen neuen ähnlichen Titel an Stelle des alten drucken liess, einen Nachdruck gesehen. 10. Juli 1886, droit d'auteur I, 6, S. 54.

Zu S. 210. Für Italien spricht auch ein Urteil des Mailänder Gerichtshofes vom 29. März 1890 die Unzulässigkeit der Execution auf das Manuscript durch die Gläubiger des Urhebers aus, droit d'auteur, III 3, S. 49.

Zu S. 221 Anm. 2, 225 Anm. 1, 226 Anm. 3. In England ist durch das bei Constant fehlende und mir erst durch Slater und Hedeler, da mir auch das annuaire mangelte, bekannt gewordene Statut 45 und 46 Vict. c. 40 vom 10. August 1882 in Art. 1 fast dasselbe, wie im deutschen Bundesbeschluss von 1857 verordnet, nämlich dass „the proprietor of the copyright in any musical composition after the passing of this act, or his assignee, who shall be entitled to and be desirous of retaining in his own hands exclusively the same, shall print . . . . upon the title page of every published copy of such

. . . composition a notice, ... that the right of public representation or performance is reserved." Nach Art. 2 soll, wenn schon vor der Veröffentlichung das Recht zur Veröffentlichung sich nicht im gleichen Besitz mit dem Recht zur Aufführung befindet, der zur Aufführung Berechtigte den zum Druck Berechtigten schriftlich auffordern, den Vorbehalt der Aufführung auf jedes Exemplar zu drucken, und ebenso bei einer nach dem Druck geschehenen Weiterveräusserung des Vorbehaltes, der neue Erwerber des Letzteren, wozu der Erwerber des schriftlichen Veröffentlichungsrechtes zwangsweise verhalten werden kann. — Dieser Fall ist auch nach dem Pat. und Rg. denkbar, und jedenfalls ist auch nach diesen Gesetzen der Erwerber der schriftlichen Vervielfältigung dem des Aufführungsrechtes gegenüber verpflichtet, dessen Recht, das er ja nicht verletzen darf, durch den Vorbehalt auf den Druckexemplaren zu wahren, doch ist dies rein obligatorischer und civilrechtlicher Natur. Tut er es nicht, so kann das Werk von Dritten aufgeführt werden, ohne dass die Aufführung anerkannt ist. und nur er ist zum Ersatz verpflichtet.

Zu S. 225. Auch in Italien schliesst der wohlthätige Zweck der Aufführung ihre Widerrechtlichkeit nicht aus ib. S. 28.

Zu Abschnitt VIII. Der Wagner'schen Idee eines Gesamtkunstwerkes entspräche auf den ersten Blick freilich ein originäres Miturheberrecht aller an diesem Gesamtkunstwerk Beteiligten, jedoch auch hier müsste abgewogen werden, welche Bedeutung jede der einzelnen Künste in diesem Gesamtkunstwerke hat, und inwiefern sie (z. B. die Baukunst) für sich allein urheberrechtsfähig ist. Natürlich sind dies nur Erwägungen de lege ferenda. — Für die Schutzfähigkeit von Balletten s. das Gutachten des preussischen Sachverständigenvereines, Dambach II S. 25.

Zu S. 261 Abs. 1 in fine. So lautet auch eine Entscheidung des Seine-Tribunal vom 17. Januar 1890 (Droit d'auteur III, 2, S. 16), wonach die gutgläubige mit (Zustimmung von einem Urheber geschehende) Aufführung einer Ausstellungscantate „en absence de pensée coupable" als nicht strafbar erklärt wurde.

Zu S. 270. Für das österreichische Recht ist ausdrücklich anerkannt, dass Unkenntnis des Gesetzes über litterarisches und artistisches Eigent. dem Irrtum über das Strafgesetz gleichkommt. Pl. V Nr. 455, Entscheidung vom 26. Mai 1882.

Zu S. 273. Die Zuerkennung der Busse ist nicht durch strikte Nachweisung der Schadenshöhe bedingt. Erkenntnis des Reichsgerichts in Strafsachen VI 131, S. 398.

Zu S. 287 Abs. 3. So lautet auch die reichsgerichtliche Entscheidung Bd. 6 S. 169.

Zu S. 288 Abs. 2 Z. 5 statt „Letzteren" lies „Letztere".

Zu S. 314. Zu weit geht es aber, wenn das Seine-Tribunal vom 7. November 1889, droit d'auteur III 4 S. 38 entscheidet, dass unter der Herrschaft des Gesetzes von 1810 (mit kürzerer Dauer des ausschliesslichen) Rechtes erlangte Verlagsrechte trotz der späteren Gesetze, die längere Dauer statuiren, nach Ablauf der Frist jenes alten Gesetzes in's Freie fallen, also nicht zu den Erben des Urhebers zurückkehren.

Zu S. 321. Gewissermassen bilden die Messprivilegien (Schürmann II 34) den Versuch eines Schutzes anderwärts als am Verlagsort. — Das preussische Landrecht bildet bekanntlich insofern einen grossen Fortschritt, als es, wo nicht Retorsion nötig ist, in I 11, 1026 Werke schützt, die innerhalb des Reiches

in nichtfremder Sprache bei Verlegern erscheinen, die die Leipziger Messe besuchen. Auch das Nassau'sche Edikt von 1814 schützt deutsch geschriebene und bei einem deutschen Buchhändler verlegte Werke.

Zu S. 324 Anm. 1. Diese Entscheidung ist vom 18. Juni 1887 und seither auch in den Plenarentsch. X Nr. 1099 erschienen.

Zu S. 333. Die interne Gesetzgebung über internationales Urheberrecht ist auch jetzt noch sehr ungleichmässig. Holland, Schweden und Russland enthalten gar keine Bestimmung darüber (denn die russische in § 53 gehört nicht hieher, dass ohne oder über die Erlaubnis hinaus im Ausland weilende Componisten nicht geschützt werden!), Dänemark A. 23, Norwegen A. 46 und England und zwar noch im neuesten Statut vom 25. Juni 1886 (Hedeler S. 79) haben das schon früher im engl. Statut von 1844 normierte System beibehalten, dass ein ausländisches Werk durch königl. Verordnung unter Voraussetzung der Reciprocität oder wenigstens eines Urheberschutzrechtes in der Heimat den Schutz des einheimischen Gesetzes erlangen könne, was durch das erwähnte englische Statut aber sehr verclausulirt, und auf den Mindest-Schutz im Falle einer Differenz des ausländischen und englischen Gesetzes beschränkt ist. Italien Art. 44 gewährt Reciprocität den sie gegen Italien übenden Ländern, den bloss zur Reciprocität im Allgemeinen bereiten nur gegen kgl. Ordre, aber ohne Formalität. Spanien ist zur Reciprocität gegen Staaten bereit, die das geistige Eigentum in den durch das „gegenwärtige Gesetz" festgesetzten Grenzen anerkennen (eine sehr bedenkliche Bestimmung!), zugleich wurde aber der Gesetzgeber verpflichtet, unter Kündigung der alten bestehenden Verträge neue auf Grund voller Reciprocität, Meistbegünstigung, Freiheit von jenseitigen Formalitäten, und mit entsprechenden Ein- und Ausfuhrverboten zu schliessen, bis jetzt sind solche mit Belgien und Italien geschlossen, und wirklich findet sich dies darin beobachtet, jedoch mit Beschränkung der Dauer auf die mindeste Frist. Ist der Wortlaut in Artikel I des spanisch-belgischen Vertrags (les Belges auteurs . . . jouiront sous le rapport des limites et de la durée de la propriété des dites oeuvres des droits que leur accorde la legislation belge) bei Constant S. 374, meiner einzigen Quelle dafür, richtig? (Bei Benoidt und Descamps findet sich Nichts darüber.)

Die Schweiz, welche nicht zwischen schweizerischen und nichtschweizerischen Staatsbürgern, sondern schweizerischen und nichtschweizerischen Einwohnern entscheidet, gewährt unter Voraussetzung der Reciprocität letzteren den Gesetzesschutz. Belgien Art. 38 gewährt ihn auch ohne Reciprocität, jedoch mit mindester Dauer (vgl. dazu die Verhandlungen bei Benoidt und Descamps). In Portugal, wo das Urheberrecht einen Teil des bürgerlichen Gesetzbuches ausmacht, gelten wol die allgemeinen Vorschriften dieses Gesetzbuches über Reciprocität.

S. 336 l. Abs. statt „nicht bündische" lies „bündische".

Nach der Modeneser Entsch. droit d'auteur IV 6, 72 wäre in Italien eine Aufführung vor geladenen Gästen verboten, wenn die Einladungen über gewisse „bornes restreintes" hinausgehen, eine m. E. mit der Analogie zwischen pubblicazione und rappresentazione (ital. Ges. A. 2) unvereinbare Ansicht.

Über den neuen engl. Entwurf s. droit d'auteur IV, 3, 5, 6 ff.

Alphabetisches Sach- und Namensverzeichnis.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)